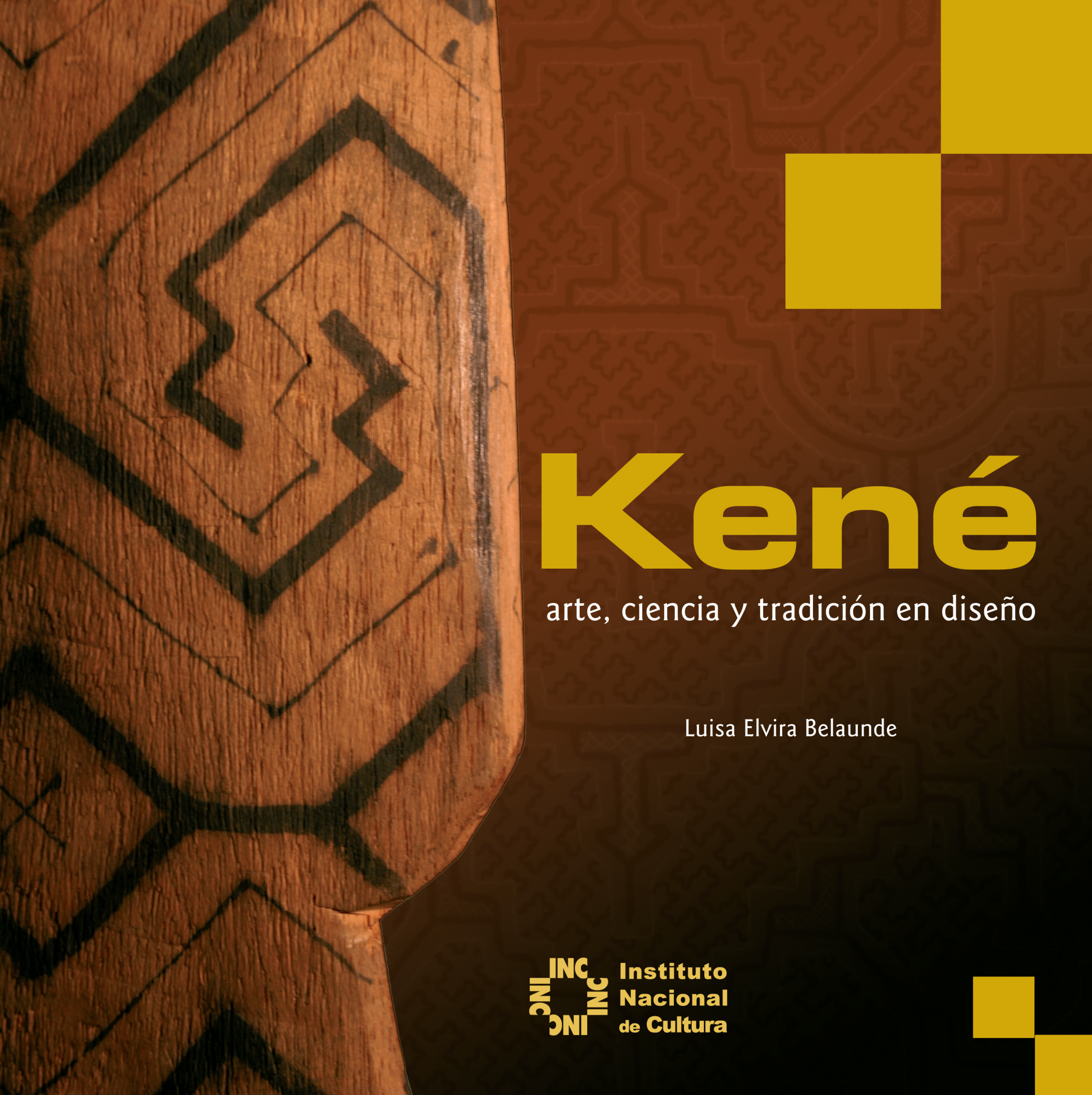


Kené

arte, ciencia y tradición en diseño

Luisa Elvira Belaunde

INC Instituto Nacional de Cultura





arte, ciencia y tradición en diseño

Luisa Elvira Belaunde





Kené: arte, ciencia y tradición en diseño

Instituto Nacional de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465
San Borja, Lima, Perú
Teléfono: 4769933
www.inc.gob.pe

Primera edición, Lima, 2009

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2009-04198

ISBN: 978-9972-613-78-4

Diseño y diagramación: Francisco Indacochea
Imágenes de objetos del Museo Nacional de la Cultura Peruana: Walter Hupiú

Belaunde, Luisa Elvira
Kené: arte, ciencia y tradición en diseño / Luisa Elvira Belaunde, fotografías de Carole Liogier.-- Lima: INC, 2009.

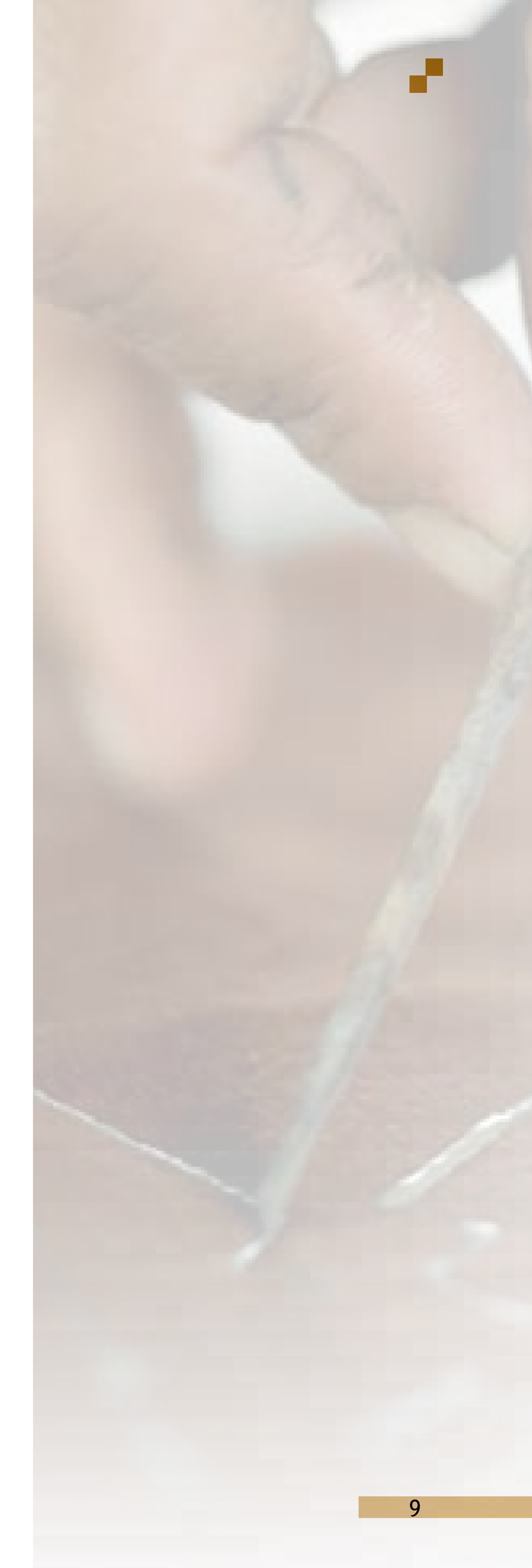
88 p.: fot.; 22 x 22 cm.
ISBN 978-9972-613-78-4

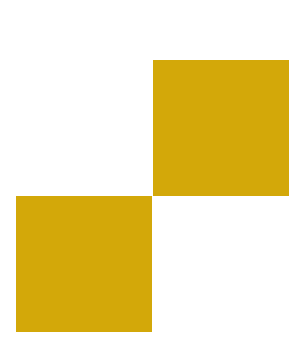
1.Arte - Perú - Siglo XX 2.Artesanías - Perú- Shipibo-Konibo 3.Folclor

Dewey 745.5

Este libro está dedicado a todas las mujeres shipibo-konibo,
salvaguarda del arte ancestral del *kené*

contenido







La amazonía peruana, muchas veces lejana para nosotros, ha sido concebida como un territorio místico, lleno de grandes riquezas y encantos. A partir de los tiempos de la presencia europea en nuestro territorio, el acercamiento al espacio amazónico se ha realizado esporádicamente —misiones evangelizadoras que pretendían "civilizar" a los pobladores, la búsqueda de tesoros escondidos como El Dorado, o la fiebre por el caucho de fines del siglo XIX e inicios del XX—, dejando, en la mayoría de los casos, más sufrimiento que alegrías a los pobladores locales y un sentimiento de distancia a nosotros que tratamos ahora de modificar.

Ha sido ese mismo misticismo, unido a la accidentada geografía de este inmenso espacio y la escasa comunicación con la sierra y la costa, lo que generó el desarrollo marginal y a la vez sostenido de numerosas comunidades indígenas y permitió a aquellas mantener un sistema de organización tradicional que casi no ha variado desde hace siglos. Una de estas colectividades son los shipibo-konibo, antiguo pueblo de la cuenca del río Ucayali, con una población conformada actualmente por más de 30 mil habitantes.

En el universo de los shipibo-konibo, uno de los códigos de mayor significado es sin duda el sistema de diseño; este recibe el nombre de *kené* y es elaborado tradicionalmente por las mujeres. Con él decoran sus objetos de cerámica, tejidos, adornos, armas e incluso el cuerpo humano. Se accede a él por los medios propios de adquisición del conocimiento en el mundo amazónico, es decir, mediante las visiones producto de la introspección inducida por plantas como el ayahuasca y la chakruna.

Entendido en su complejidad simbólica, el *kené* resulta no solo un elemento más de la sociedad shipibo-konibo, sino que resume la cosmovisión, el conocimiento y la estética de todo un pueblo, su tradición y raigamen en el tiempo. Es una fuente de información sobre su origen y los vínculos estrechos entre una comunidad y su territorio.

Consciente de la necesidad de respetar y promover los derechos de los pueblos indígenas y de ser la entidad responsable de la defensa y protección del patrimonio cultural inmaterial, en abril de 2008, mediante Resolución Directoral Nacional Nº 540, el Instituto Nacional de Cultura declaró patrimonio cultural de la Nación al *kené* y con ello se afirmó el concepto de que el patrimonio cultural peruano no involucra solo objetos y sitios del pasado ni las grandes o pequeñas obras que nos legaron sociedades y generaciones ya desaparecidas. Es mucho más que eso ya que se engrandece y enriquece día a día, a lo largo de nuestra historia, con el conocimiento e incorporación de costumbres, celebraciones, creencias, tradiciones, bailes, cantos, lenguas, técnicas, modas, usos, saberes y costumbres que se procesan, adaptan y aceptan. Con esos elementos construimos lo que conocemos como patrimonio cultural inmaterial, es decir, el patrimonio de una cultura viva.

En el desarrollo de esta publicación fue de gran importancia el apoyo de la antropóloga Luisa Elvira Belaunde y el Colectivo de Artistas Shipibo-Konibo Barin Bababo, principales artífices de la declaratoria del *kené* como patrimonio cultural de la Nación. Asimismo agradecemos el trabajo conjunto de los profesionales que han permitido al público acceder a esta publicación, en especial a la fotógrafa francesa Carole Liogier.

Con la edición de esta investigación, el INC renueva su compromiso por el registro, estudio y difusión de las manifestaciones culturales vigentes del Perú, las cuales constituyen parte de la historia de nuestra sociedad y uno de nuestros principales medios de supervivencia y reconocimiento.

Proteger el patrimonio cultural inmaterial es quizá la única y más eficiente herramienta para aprender del respeto a la diversidad cultural y entender que es en esa variedad hermosa y extraordinaria en la que radica nuestra singular esencia de ser peruanos.

Cecilia Bákula Budge
Directora Nacional
Instituto Nacional de Cultura





introducción

El presente estudio reúne evidencias antropológicas y arqueohistóricas para documentar la antigüedad, el significado y el valor cultural y social del *kené* en la identidad colectiva de los miembros de la etnia shipibo-konibo, habitantes milenarios de la cuenca del río amazónico Ucayali en el Perú.

La información recopilada proviene de una revisión de la literatura especializada en castellano, francés, inglés, portugués y alemán, así como de información de primera mano recogida por la autora en entrevistas y durante trabajo de campo. Agradecemos al Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP), al Colectivo Barin Bababo y al Colectivo Aents por proporcionarnos la información necesaria para llevar a cabo este estudio.

La realización de este documento, así como de la investigación que lo sustenta, tiene como motivo el deseo de que los hombres y mujeres shipibo-konibo reciban el justo y seguro reconocimiento por sus conocimientos y sus obras.

La primera parte del estudio está dedicada a las ideas básicas que permiten aproximarnos al *kené* shipibo-konibo. La segunda parte, a la examinación de los múltiples significados del *kené* a partir de los conceptos shipibo-konibo, su cosmovisión y sus prácticas rituales. La tercera reúne informaciones arqueohistóricas sobre la antigüedad de los diseños, mientras que la cuarta aborda el impacto del *kené* en la economía y la identidad cultural de los shipibo-konibo, así como la trascendencia de su arte en el Perú y el mundo.

Este documento permitió la declaratoria, en abril de 2008, del *kené* como patrimonio cultural de la Nación, en tanto se trata de una manifestación cultural que resume la cosmovisión, el conocimiento y la estética de la sociedad shipibo-konibo y que es, además, uno de sus principales elementos identitarios frente a la sociedad nacional.



primera parte
ideas básicas

1. *Kené*: arte material e inmaterial

Kené es una palabra shipibo-konibo que significa "diseño", mientras que *kenebo* es el plural y significa "diseños".[1] La palabra es utilizada para designar a los padrones geométricos hechos a mano sobre una variedad de superficies como el rostro y la piel de las personas, las paredes externas de las cerámicas y las telas utilizadas en ropas, accesorios y cobertores. Estos padrones, además, pueden hacerse encima de otros objetos como las coronas de los chamanes, las bandas de mostacillas, las canoas, los remos y otras piezas de madera.

Existen diversos métodos de trazado del *kené*. Algunos son pintados con tintes naturales utilizando una astilla de madera, o un pincel para cabello, para colocarlos sobre la superficie de la piel, las cerámicas, las telas y la madera. Otros son bordados con hilos de colores y cosidos como aplicaciones en la tela, o tallados en la madera o en la cerámica fresca para esculpirlos en relieve. También se encuentran los que son hechos a telar con hilos de algodón de diferentes tonalidades para componer tejidos de diferentes tamaños, paños y pulseras. El tejido de los diseños también puede hacerse utilizando mostacillas para confeccionar collares, banderolas, coronas y brazaletes.

Hacer *kené* es un arte femenino. Las mujeres shipibo-konibo son las maestras diseñadoras que adornan los objetos de su alrededor. Sin embargo, tan importante como los diseños hechos a mano y visibles sobre los cuerpos y los objetos, son los diseños que solo se ven en visiones logradas gracias a la ingestión ritualizada de plantas con poder llamadas *rao*. Estas visiones de diseños son accesibles tanto a los hombres como a las mujeres y constituyen un aspecto esencial de las terapias chamánicas. Según los shipibo-konibo, los diseños hechos sobre un soporte material, ya sea la piel, la cerámica, la tela o la madera, ponen de manifiesto los diseños inmateriales vistos en las visiones que provienen de las plantas y tienen grandes poderes curativos.

Arte material e inmaterial, obras realizadas y obras imaginadas, en ambos casos el *kené* embellece y sana a las personas y las cosas con la luz colorida de la energía de las plantas.



1. El sufixo *-bo* es el pluralizador en el idioma shipibo-konibo. La "e" de *kené* se pronuncia como la "eu" en francés (Loriot et al. 1993). Es de anotar que no existe un consenso sobre la ortografía shipibo-konibo. Algunos autores escriben *quené*. En el texto principal de este estudio seguimos la ortografía recientemente especificada por los lingüistas shipibo-konibo.

Los objetos cubiertos de *kené*[2] son utilizados por los hombres y las mujeres shipibo-konibo en su día a día, y también son puestos a la venta en el mercado de artesanías local, regional, nacional e internacional, en el que destacan debido a su excepcional calidad, belleza y variedad. El valor artístico de estas obras ha sido reconocido por la comunidad internacional, lo que ha hecho que los museos adquieran colecciones de piezas shipibo-konibo, además de despertar el interés de investigadores pertenecientes a los mejores establecimientos universitarios del mundo.

La producción y comercialización de objetos diversos adornados con diseños para el mercado turístico constituye uno de los más notables atractivos turísticos de la región amazónica, así como una fuente de trabajo e ingresos monetarios sustancial para las familias shipibo-konibo que mantienen vivos y constantemente renuevan los conocimientos de sus ancestros.

2. Los shipibo-konibo y los otros grupos étnicos con *kené* del Perú

El pueblo shipibo-konibo[3] es uno de los grupos étnicos más numerosos de la Amazonia peruana, pues cuenta con una población total aproximada de 35 000 individuos

La mayoría de las comunidades shipibo-konibo están ubicadas en la cuenca del río Ucayali.

2. Para pintar la tela se usan barros de colores oscuro y claro, y tintes extraídos de las plantas y la corteza de los árboles. La corteza de caoba es usada para el marrón terracota de fondo. Para pintar la piel se usa el jugo del fruto del huito (*Genipa americana*). Los tonos del tinte varían del negro fuerte al gris azulado y el marrón oscuro. El huito también es usado para teñir el cabello, dándole a las mujeres shipibo-konibo el característico negro brillante de sus peinados de cabello largo con cerquillo.

3. Los shipibo-konibo de la actualidad también incoporan a los shetebo (Tournon 2006:138).

(Tournon 2006:143). Pertenece a la familia lingüística pano y se caracteriza por tener un estilo de vida ribereño. La mayoría de sus comunidades están ubicadas en la cuenca alta, media y baja del río Ucayali. Sin embargo, algunos poblados se encuentran en Madre de Dios y en la cuenca del Purús, áreas a donde fueron trasladados forzosamente durante los tiempos de la fiebre del caucho a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Rummenholler 1988). Además, es una de las etnias con mayor presencia en los centros urbanos del país, especialmente en Pucallpa, ciudad que se encuentra a pocos kilómetros de la Comunidad Nativa de San Francisco de Yarinacocha, uno de los principales lugares de producción y comercialización de objetos adornados con *kené*.

Los otros pueblos de la familia lingüística pano de la Amazonia peruana son los cashinahua, yaminahua, sharanahua, nahua, isconahua, matsés, amahuaca, cacataibo, cashibo y algunos grupos en aislamiento voluntario no identificados. Todos comparten ciertos rasgos culturales con los shipibo-konibo, pero se diferencian por habitar zonas interfluviales y ser de menor población.

Los estudios arqueohistóricos indican que los ancestros de los shipibo-konibo y de otros pueblos de la familia lingüística pano llegaron en la cuenca del Ucayali hace unos 1 500 a 2 000 años. Han mantenido una ocupación constante en el lugar así como estrechas relaciones con otros pueblos amazónicos vecinos pertenecientes a diferentes familias lingüísticas, como los asháninka, machiguenga, yánesha y yine, pertenecientes a la familia lingüística arawak, los cocama, pertenecientes a la familia lingüística tupí, y algunos grupos de habla quechua de procedencia andina (Lathrap 1985: 49; Temple 1975: 3; Tournon 2006: 34). A lo largo de la historia, el área del Ucayali y zonas aledañas ha constituido, y continúa siendo, un espacio de coexistencia e intercambio pluricultural de notable complejidad y riqueza. El desarrollo del arte shipibo-konibo es fruto de estos intercambios culturales históricos y, en los últimos años, del crecimiento del turismo en la localidad.

La realización de grafismos sobre la piel, la ropa, las cerámicas y los objetos ocupa una posición clave tanto en el arte como en las prácticas rituales de todos los grupos étnicos del lugar, aunque adquiere modalidades propias a cada etnia (Lagrou 2007; Erickson 1996; Bertrand-Rousseau 1983; Santos y Barclay 1998; Deleage 2006; Calávia 2006). Todos los pueblos panohablantes tienen sus propias formas de *kené*, pero hoy en día solamente el *kené* de los cashinahua es comparable, en cuanto a su elaboración, al *kené* de los shipibo-konibo. Este último, además, se destaca por ser particularmente vistoso y por haber sido diversificado y fuertemente incorporado en la producción de artesanías para el mercado turístico. El *kené* shipibo-konibo es también el que más ha atraído la atención de investigadores y admiradores, constituyendo para muchos un fascinante enigma casi imposible de descifrar.



Tradicionalmente, el arte de hacer kené *le pertenece a las mujeres.*

3. Ver *kené* y hacer *kené*

Entre los shipibo-konibo, el arte de trazar *kené* sobre un soporte material le pertenece tradicionalmente a las mujeres, y no es un arte figurativo. No se trata de copiar imágenes de paisajes, cuerpos u objetos tridimensionales sobre un lienzo extendido, sino de cubrir la superficie de los cuerpos, incluyendo la piel de la gente, las cerámicas y las telas con elaborados grafismos geométricos padronizados. Estos diseños, además, no son meramente expresiones plásticas de las mujeres. Según el pensamiento shipibo-konibo, los diseños hechos por las mujeres son una materialización de la energía o fuerza positiva, llamada *koshi*, de las plantas llamadas *rao*. La energía *koshi* no es visible al ojo desnudo, pero puede manifestarse en visiones de diseños lineares luminosos y coloridos cuando las personas ingieren plantas *rao* (Gebhart-Sayer 1985: 145; Illius 1994: 194).

Se podría traducir el concepto de *rao* como "plantas medicinales", pero es una categoría cultural mucho más amplia, y por esto Tournon (2006: 42) sugiere llamarlas "plantas con poder". Hay *rao* con todo tipo de propiedades: *rao* para cambiar los estados de consciencia (psicotrópicas y alucinógenas); venenos y plantas tóxicas para la pesca y la caza; plantas para cambiar los comportamientos humanos, así como para enamorar (puzangas) y también para causar rechazo; plantas tranquilizantes, para curar la torpeza, anticonceptivas o abortivas; plantas que ayudan a quedar embarazada, parir, amamantar y hacer desarrollar a lo niños; plantas para comunicarse con los espíritus y protegerse de ellos, etc. (Arévalo 1994; Colpron 1998; Leclerc 2004).

Entre todas las *rao*, el ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y el piripiri (*Cyperus sp.*) son dos plantas que tienen particular importancia en el arte y la cosmología porque, según los shipibo-konibo, tienen el efecto de hacer ver diseños en visiones (Tournon 2006: 47). El ayahuasca, llamada *nishi* ("soga"), es una planta que permite ver la energía colorida de las demás plantas cuando es ingerida en condiciones rituales apropiadas. Además, la soga retorcida del ayahuasca es explícitamente identificada con la anaconda cósmica *ronin*, el ser primordial, "madre" del ayahuasca y de las aguas, fuente acuática originaria de todos los diseños existentes, en el pasado, el presente y el futuro. Se considera que los diseños de la piel de la anaconda contienen en estado potencial todos los diseños de todas las plantas, animales, cosas, espíritus y humanos. El piripiri, llamado *waste* en shipibo-konibo, también es una manifestación de la anaconda *ronin*, pues según la mitología, esta planta brotó de sus cenizas. El acceso al mundo de los diseños shipibo-konibo está mediado por estas dos plantas emparentadas a la anaconda primordial, que son usadas por hombres y mujeres de manera diferente (Valenzuela y Valera 2005:64).



No se utiliza ningún instrumento para medir los trazos de los diseños ni se sigue algún "borrador" previamente elaborado.

Desde niñas, las mujeres pasan diariamente horas junto a sus madres y demás familiares mujeres, observándolas, imitándolas y entrenándose en el arte de cubrir con diseños las cerámicas, las ropas y los objetos que hacen juntas. También son ritualmente preparadas para adquirir el don de visualizar diseños en su mente y plasmarlos con destreza sobre un soporte material. El ritual consiste en colocar en sus ojos y en el ombligo unas gotas del jugo de piripiri.[4] Se considera que este tratamiento agudiza la visión de las jóvenes, otorgándoles la capacidad de concebir visiones *kené* en sueños y en sus "pensamientos" (*shinan*), y de trazar *kené* con gran destreza sobre la superficie de los cuerpos.

> Cuando te curan en el ombligo el piripiri te hace efecto, al tender la tela te vienen a la mente diferentes diseños como para reproducirlos. Eso no ocurre así no más, es el piripiri que te hace imaginar [...] También hay un piripiri para aplicárselo en los ojos. Este se encuentra en los terrenos inundables, sus hojas tienen diseños semejantes a los que hacemos nosotras, con puntitos que van formando figuras y trazos. Para aprender a diseñar, se hierve el piripiri y se cura los ojos con su vapor (Agustina Valera, Valenzuela y Valera 2005: 65).

4. Existen variedades de piripiri para diferentes usos como, por ejemplo, para agudizar la visión, atraer o apaciguar a los demás y controlar la fertilidad. El piripiri usado para los diseños aumenta la acuidad de la visión. Durante mucho tiempo, los estudiosos asumieron que los múltiples efectos atribuidos al piripiri por las poblaciones amazónicas eran puramente simbólicos, porque no existía ninguna evidencia de la existencia de elementos activos en su bioquímica. Pero experimentos en laboratorio conducidos por el Fields Museum de Chicago permitieron detectar que las variedades de piripiri utilizadas con fines de aprendizaje, como en este caso, son parasitadas por un hongo *(Criptógama balancia cyperi)* que produce ergot alcaloides. Estos ergot alcaloides serían el elemento activo causante del aumento de la acuidad visual y otros efectos psicoactivos atribuidos al piripiri por los shipibo-konibo y por muchos otros pueblos de la Amazonia peruana (Tournon 2006: 73; Shepherd 1998).

Los diseños también pueden manifestarse en visiones a hombres y mujeres durante las sesiones chamánicas de toma de ayahuasca. Este término es utilizado para designar la propia soga del ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y también el brebaje hecho con la mezcla de ayahuasca y chacruna (*Psychodria viridis*), o de ayahuasca y *cahua* (*Diplopterys cabrerana*) hervidas en agua.[5] Esta bebida es administrada por los chamanes, llamados *onaya*, durante sesiones grupales organizadas de noche. Después de años de aprendizaje bebiendo todo tipo de plantas *rao* y ayahuasca, los chamanes adquieren gran experiencia comunicándose con los espíritus protectores escondidos, llamados *chaiconibo*, los seres celestiales como el colibrí y los *inka*, y los espíritus de los grandes chamanes del pasado, que les enseñan y aconsejan. De esta manera aprenden a transformarse espiritualmente de diversas maneras para "viajar" por los diferentes ámbitos del cosmos. Cuando llegan al más alto nivel de maestría, los chamanes son llamados *meraya*, es decir, "el que se transforma en jaguar" (Illius 1994a: 197).

Durante las sesiones chamánicas, y con la guía del chamán, los participantes también logran viajar por el mundo espiritual y ver la energía de las plantas emanando de todo lo existente (Morin 1998; Roe 1982; Arévalo 1985). Roldán Pinedo, pintor shipibo, explica lo siguiente:



El kené shipibo-konibo destaca por su vistosidad y diversificación, habiendo sido incorporado en la producción de artesanías para el mercado turístico.

5. Los efectos psicotrópicos, alucinógenos y sinestésicos de las bebidas compuestas por *Banisteriopsis caapi y Psychodria viridis* cocinadas en agua han sido el objeto de numerosos estudios. Experimentos en laboratorio muestran que estos efectos surgen de la combinación de los elementos activos de ambas plantas. La *Banisteriopsis caapi* actúa como un inhibidor de la MAO y la *Psychodria viridis* contiene DMT (di-metil triptamina). Según McKenna y Towes (1984), "las propiedades alucinógenas del ayahuasca se deben a la inactivación de la MAO visceral y la facilitación consecuente de la actividad oral de la DMT en el preparado". Pero experimentos posteriores muestran que la *Banisteriopsis caapi* también tiene una función alucinógena propia. "Numerosas tribus de la misma región preparan una bebida alucinógena a partir de la corteza de *Banisteriopsis caapi* u otros miembros del género Malpighiaceae. Este brebaje, que contiene altos niveles de alcaloides B-corbolínicos inhibidores de la MAO es por sí mismo alucinógeno y a veces consumido solo" (McKenna, Johns, Ryall, 1990 citado en Mabitt et al 1992; Shannon 2002).



Chomo para almacenar masato. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

> Todo lo que se ve en visiones está cubierto con diseños. Todo tiene su *kené*, es su energía, su medicina. Bien bonito, bien brillante. Todo es brilloso (Belaunde 2007: 24).

Tanto los hombres como las mujeres pueden participar en las sesiones de ayahuasca, pero la mayoría de los participantes en las sesiones, así como la mayoría de los chamanes shipibo-konibo suelen ser hombres. Existe, por lo tanto, una cierta división del trabajo artístico entre los géneros.

Las mujeres ven *kené* en sus "pensamientos", en sueños y en imaginación, gracias al uso ritual de piripiri. También hacen *kené*: ellas materializan sus visiones de diseños pintándolos, tejiéndolos y bordándolos en los cuerpos, las telas y los utensilios. Es decir, las mujeres dan a ver sus visiones a los demás y plasman sus visiones *kené* a su alrededor y en su día a día. Los hombres, en cambio, ven *kené* en visiones de ayahuasca pero, por lo general, no hacen *kené*, no materializan sus visiones para que sean vistas por los demás en el día a día.

Esto implica una cierta dependencia estética material de los hombres para con las mujeres. Toda la ropa tradicional masculina, como la cushma y la corona, y también algunos objetos usados diariamente, como los remos tallados en madera por los hombres, son adornados con *kené* por las mujeres. Sin una mujer, un hombre no tendría ningún adorno material.

Es de observar que las mujeres no utilizan ningún instrumento material para medir los trazos y tampoco realizan maquetas o borradores para realizar sus diseños. Simplemente se colocan frente a una tela, una cerámica o una superficie de piel en blanco y comienzan a plasmar diseños guiándose en las visiones de sus "pensamientos". Los diseños acabados se caracterizan por el hecho de que los trazos de un mismo grosor se tocan entre sí, formando un circuito de caminos en laberinto. Para los shipibo-konibo, la certeza y finura de las líneas, curvas y ángulos, la proporción de los espacios en blanco y la integración de los trazos en un conjunto visual armónico y simétrico (aunque con algunos elementos asimétricos) son las medidas de la maestría de la artista.

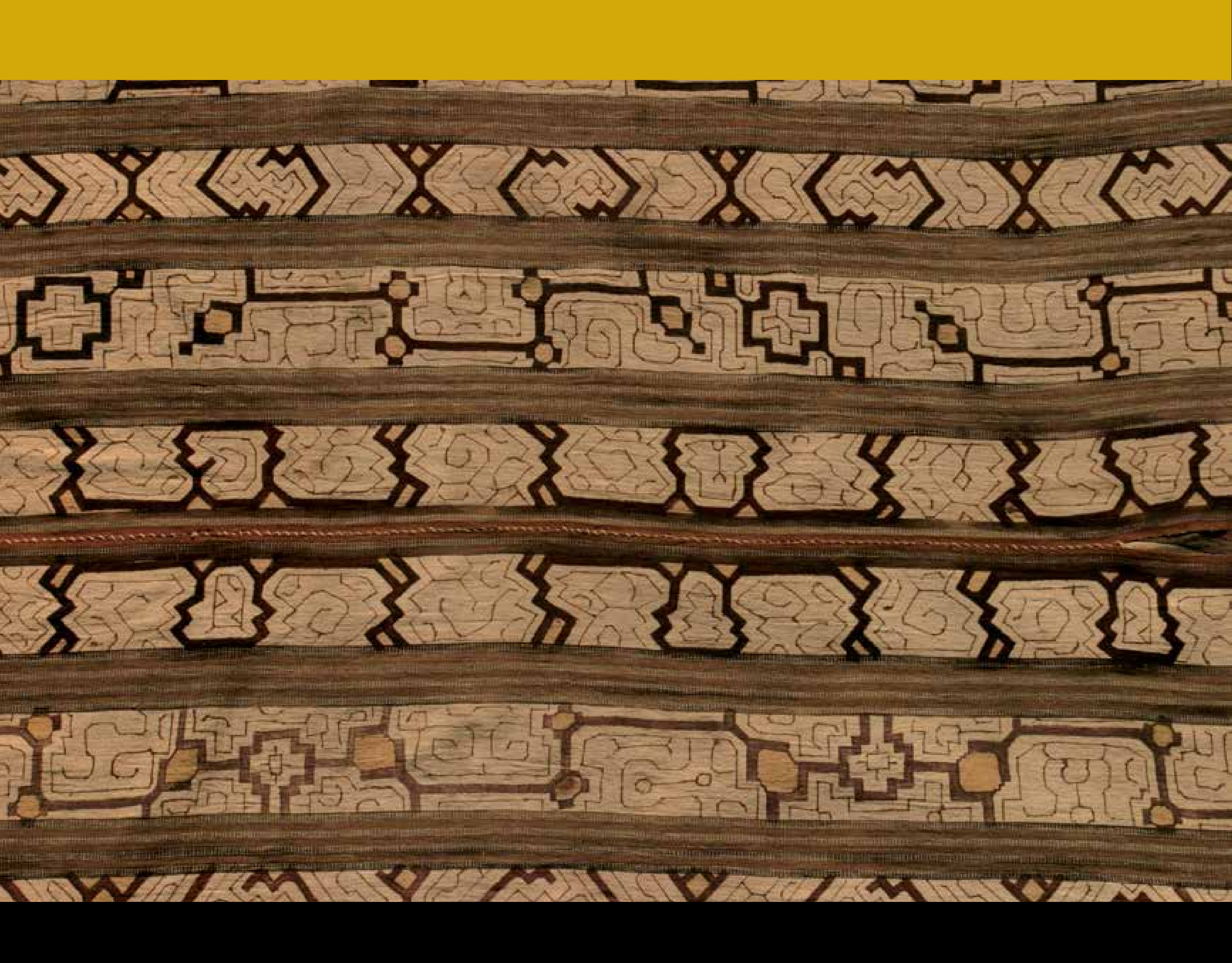
A pesar de la diferencia entre ver y hacer *kené*, típica de la repartición del trabajo artístico entre los hombres y las mujeres, en ambos casos el *kené* tiene una finalidad eminentemente estética y terapéutica. Tanto en la materialización de los diseños hechos sobre los cuerpos como en la visión inmaterial de los diseños durante las sesiones chamánicas se trata de embellecer a las personas y las cosas, envolviéndolas con los grafismos de la energía de las plantas y, por medio de este embellecimiento, curarlos de males diversos de origen físico, psicológico, social y espiritual. Es decir, en el *kené* material e inmaterial se funden la estética y la medicina shipibo-konibo.

Además, la división del trabajo por género en la producción material del *kené* es flexible. Primero, porque algunas mujeres también practican el chamanismo con ayahuasca y pueden acceder a los niveles más altos de especialización del *meraya*. Colpron (2004, 2006) muestra que, a diferencia de otros pueblos amazónicos donde las mujeres no toman ayahuasca o solamente lo hacen después de la menopausia, entre los shipibo-konibo hay casos de mujeres que conocen una variedad de prácticas rituales que les permiten participar y conducir sesiones chamánicas desde la juventud (Gonzáles 2002).[6]

Segundo, porque algunos hombres también materializan sus visiones de *kené* en sus obras (Roe 1979). En las dos últimas décadas, debido a la gran demanda por productos adornados con *kené*, los hombres han aprendido a bordar y pintar diseños sobre telas, cerámicas y otros objetos para la venta, aunque pocos tienen la destreza y extraordinaria precisión para trazar diseños armónicos como las mujeres.

6. Las mujeres chamanes no toman ayahuasca durante los días de su menstruación y también restringen la toma de ayahuasca cuando están embarazadas. Los shipibo-konibo consideran que la mujer tiene más facilidad que el hombre para aprender el chamanismo porque su cuerpo es más receptivo a los efectos de las plantas con poder, pero esto también las vuelve más vulnerables al ataque de los espíritus maléficos (Colpron 2004).

Recientemente, también, ha surgido un nuevo estilo de pintura inspirado en las ilustraciones de los libros escolares y religiosos, los calendarios y los afiches publicitarios de los establecimientos comerciales. Esta nueva pintura retoma creativamente el arte pictórico figurativo occidental y también utiliza algo de *kené* para pintar la energía de las plantas, incorporándola en retratos y motivos figurativos, especialmente, paisajes, costumbres, escenas de mitos y espíritus y lugares del cosmos conocidos en sueños y visiones por el artista o sus allegados. La mayoría de los nuevos pintores son jóvenes varones, pero también hay algunas artistas mujeres (Cornejo Chaparro 2005; Yllia 2005; Landolt 2005; Belaunde 2007; Barin Bababo 2007; Barbec de Mori y Mori Silvano de Barbec 2008).



segunda parte
los significados del kené

1. Los nombres de los diseños

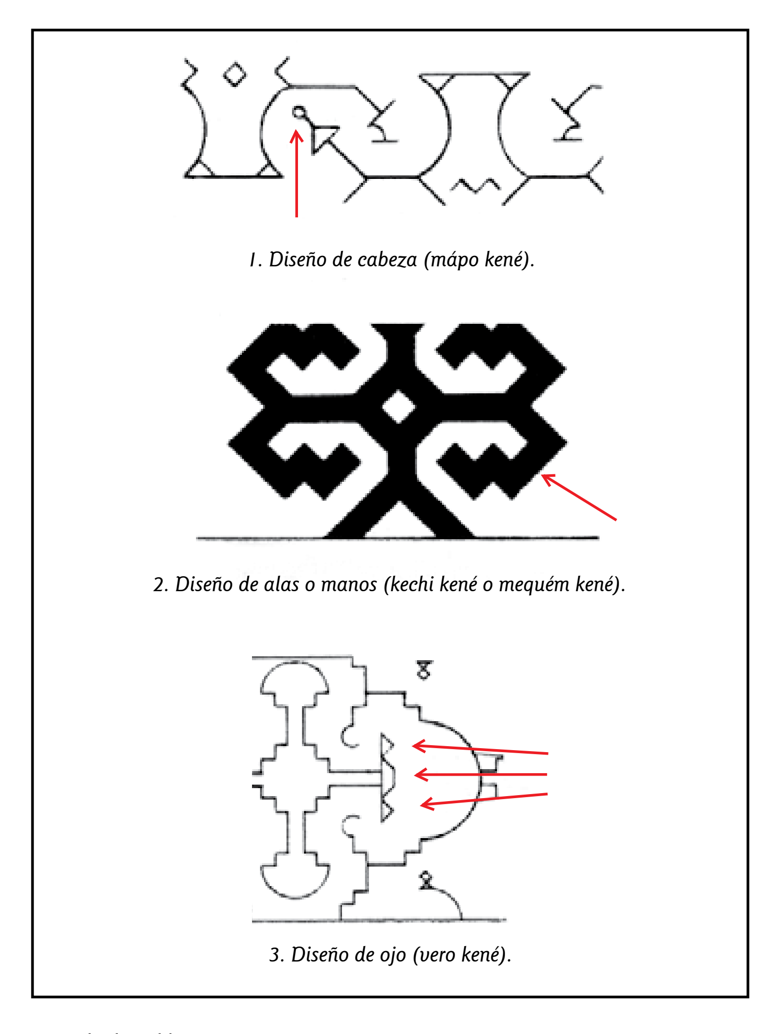
El principal equívoco cuando se aborda el estudio del *kené* es querer interpretar su significado como si los trazos geométricos, las curvas y las líneas que forman los diseños fuesen estrictamente representaciones figurativas de alguna cosa. Hay un aspecto figurativo en el *kené* en la medida en que los trazos son llamados con nombres de animales y cosas que permiten recordar su contorno estilizado. Estos nombres designan los diseños pero pueden variar de lugar en lugar y no encierran todos sus significados. Como señala Els Lagrou (2007a), estudiosa del *kené* de los cashinahua (que tiene muchas semejanzas con el *kené* de los shipibo-konibo), el hecho de que algunos trazos de *kené* sean llamados con el nombre de un ave, una parte del cuerpo o una estrella, por ejemplo, no quiere decir que tal trazo sea simplemente una imagen de tal ave ni que su función sea representarla como si se tratase de un simple código visual designativo.

Para comprender los múltiples significados de los diseños es mejor dejarnos guiar por las explicaciones dadas por las propias mujeres diseñadoras shipibo-konibo. Reshin Wesna, por ejemplo, le explica a su hija los nombres de los diseños que adornan los *chitontes*, o faldas pampanilla, de la siguiente manera:

> Hija, existen diseños con diferentes nombres. Los nombres varían porque los del alto, medio y bajo Ucayali no hablamos igual. Existen "Diseños Arqueados", que representan las hojas de los árboles y también líneas arqueadas. El "Diseño Recto" representa los árboles que son rectos, este es un diseño antiguo. El "diseño Hueso" representa al hueso de los pescados que están amontonados cuando comemos. Al "Diseño Cola de Alacrán" también se le conoce como diseño arqueado y representa a un alacrán con la cola levantada; el "Diseño Dientes de Piraña" son líneas en zigzag que adornan los bordes de las pampanillas y representan los dientes de una piraña. El "Diseño Araña" representa el enredo de la tela de la araña; el "Diseño de Flores" son pequeños bordados de diferentes colores que representan a las flores que decoran las pampanillas. El "Diseño Cola de Pescado" tiene la forma de un palo con horquilla que representa la cola de un pescado. El "Diseño de Cruz" es elaborado para recordar la muerte de nuestros seres queridos. Existe también el diseño de canasta (Asociación Noi Rao 2006: 93-4).



Las líneas que bordean las pampanillas también tienen nombre: "línea estrella, línea vagina de perra, línea uña de gato, línea cadena" (Asociación Noi Rao 2006: 94). Otras artistas mencionan que hay ciertos nombres de diseños que designan partes de la fisonomía de los animales, como por ejemplo los ojos (*vero*), la cabeza (*mápo*), las alas (*pechi*), las manos (*mequén*), los seres humanos (*jóni*), las anacondas (*ronin*), las aspas (*axtá*) y las cruces (*corós*). Estos nombres también se refieren a algunos trazos característicos de la estructura de los diseños (Morin 1998; Gerbhart-Sayer 1985: 148).



1. Diseño de cabeza (mápo kené).

2. Diseño de alas o manos (kechi kené o mequém kené).

3. Diseño de ojo (vero kené).

Tomado de Gebhart-Sayer (1985: 148).

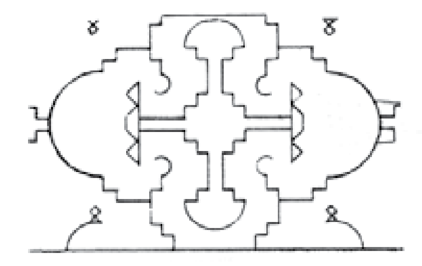
> Bero, que significa 'ojo' o 'semilla' denomina a todos los campos pequeños, que pueden ser redondos, cuadrados o triangulares, y que normalmente se hallan ubicados al final o en el vértice de una línea principal. La mayoría de las veces su interior es rojo o amarillo, a veces azul (Illius 1994a: 195).

Las mujeres también diferencian los diseños finos, curvilíneos, llamados *birish mayá kené*, rectilíneos (*ponté huixá*) y perpendiculares (*nia*), y los diseños anchos y rectilíneos, llamados *canóa kené* (Illius 1994a: 201). La palabra *canóa* remite al armazón de la vivienda o cualquier tipo de "enrejado" o "andamio", y se utiliza para designar la red de los trazos de diseños que envuelve la superficie de un cuerpo.

Según las mujeres existen modas y, a veces, algunos diseños están más a la moda que otros. Además, explican que las diseñadoras siempre tienen gran curiosidad por conocer los diseños hechos por personas de otros grupos étnicos y están dispuestas a incorporar nuevos trazos. El *kené* es un arte vivo y cambiante. Por ejemplo, dicen que en el pasado, hace unos cincuenta años, los diseños anchos y rectilíneos *canóa* estaban más a la moda, pero hoy en día prefieren hacer diseños finos y curvilíneos *mayá*. Uno de los diseños más utilizados actualmente, especialmente en los bordados de los *chitontes*, es el diseño del *vero-yoxin*, "el espíritu del ojo". Consiste en una serie de líneas curvas arregladas alrededor de una cruz central. Las modas cambian con los años, con las influencias de los pueblos vecinos y, en la actualidad, con las oportunidad y las demandas del mercado de artesanías (Herlinda Agustín, entrevista personal; Illius 1994b).[7]

El hecho de que haya tantos nombres de diseños no quiere decir que la llave para entender el sentido de los diseños resida únicamente en sus múltiples nombres. Basta escuchar las explicaciones de otra mujer de gran conocimiento, Agustina Valera, para darse cuenta de que se trata de una compleja polisemia. Refiriéndose al "diseño arqueado" *mayá kené*, que en este caso es traducido en castellano como "diseño con curva", Agustina nos deja ver un horizonte de significación totalmente diferente:

> Hay diseños con curvas, el diseño de espina de pescado, el diseño *metiinko*. El diseño con curvas siempre va acompañado de la cruz. Esta es la cruz que nuestros abuelos paraban hundiéndola en el suelo cuando celebraban el *Ani Sheati*; a esta cruz amarraban un maquisapa u otro animal y lo flechaban [...] El diseño con curva es porque las muchachas y los muchachos solteros van dando vueltas buscando de todo. Este es el significado del diseño con curva. De igual manera, nuestro río no va derechito sino serpenteando, unas curvas son grandes y otras más pequeñas. Es por esto que los que ejecutan el *mashá* cantan: "el río va dando vueltas". Estas curvas nosotras las diseñamos. Los diseños pequeñitos representan la gran cantidad de gente que asistía invitada al *Ani Sheati*. Los adornos en forma de ojo representan nuestras comunidades (Valenzuela y Valera 2005: 63).



Diseño del espíritu del ojo (vero yoxin).

7. El diseño del "espíritu del ojo", *vero-yoxin*, es muy popular en la actualidad. Consiste en un diseño en cruz (*corós kené*) central rodeado de líneas curvas concéntricas y alude a la fiesta del *ani xeati*, que era celebrada en el pasado para conmemorar los rituales de reclusión de la pubertad de las muchachas.

Para Agustina no se trata de asociar simplemente un trazo a un ave o animal, sino de establecer una relación entre un trazo y algún aspecto significativo de la vida de sus padres y antepasados, especialmente de las actividades rituales de las mujeres que marcan la identificación entre la mujer y el flujo de su sangre con el flujo del caudal de los ríos. El *mashá* es la danza que las mujeres realizaban durante la celebración de la menarquía, el *ani xeati* (también escrito *ani sheati*), lo cual quiere decir "la gran fiesta de la bebida" o la "gran maseteada". Esta fiesta era, hasta hace unos cincuenta años atrás, la principal celebración ritual colectiva del pueblo shipibo-konibo. Era organizada con dos o tres años de anticipación, durante los cuales la pareja anfitriona de la fiesta y sus allegados preparaban las chacras de yuca, criaban los animales y hacían las cerámicas y todo lo necesario para sustentar a varios centenares de invitados durante un mes o más. Todas las personas en las comunidades vecinas a lo largo del río eran convidadas para cantar, bailar y emborracharse, bebiendo grandes cantidades de masato fermentado en grandes tinajas cubiertas de hermosos diseños (Morin 1998; Roe 1982).

Durante la fiesta también se ejecutaban sacrificios de animales de caza y se realizaba la operación de corte del cerquillo del pelo y la circuncisión de los genitales de la joven púber, hija de los anfitriones (D´Ans 1994). La fiesta celebraba el correr de su sangre e identificaba la nueva mujer fértil a la anaconda primordial *ronin*, hoy en día también llamada "yacumama" en quechua regional, el espíritu "madre" de las aguas y del ayahuasca y origen cósmico de los diseños *kené*. Este es un tema al que regresaremos más adelante. Por el momento, queremos subrayar que, como muestran las palabras de Agustina, existen múltiples capas de significación de los diseños (Soria 2004; Leclerc 2003a).

2. Los diseños como caminos

Un aspecto clave de la polisemia del *kené* reside en la asociación de los grafismos con el concepto de "*cano*", "camino". Según el pensamiento shipibo-konibo, los trazos plasman una armazón (*canóa*) de caminos por los que se movilizan los seres, viajando, comunicándose entre sí, y transportando conocimientos, objetos y poderes. Existen caminos en todos los ámbitos de lo existente, desde la escala macro hasta la micro.

Según Heath (1980), en la escala astronómica, los trazos del *kené* representan los caminos de estrellas de la vía láctea. Illuis (1994) también sostiene que los diseños sobre las cerámicas representan la bóveda celestial, proporcionando un modelo microcósmico del universo.

En la escala geográfica, los diseños son asociados a los caminos de los ríos que serpentean en la selva. Esta idea es expresada por la propia Agustina Valera, como



vimos arriba. También es expresada en la siguiente cita, juntamente con la idea de que los caminos de los diseños pintados y bordados están también íntimamente identificados al cuerpo de las personas:

> Los diseños somos nosotros mismos, nuestro propio río, todos nuestros adornos (Valenzuela y Valera 2005: 64).

En la escala antropomórfica, los diseños son los caminos de los adornos que embellecen y completan el cuerpo humano, especialmente el cuerpo de las mujeres, quienes más usan y hacen diseños en la piel y la ropa, y quienes tienen una relación de identificación con las aguas y el flujo de los ríos. El cuerpo de la mujer también es semejante a las grandes tinajas de cerámicas, llamadas *chomo*, en las que fermenta la bebida que corre en las fiestas, emborrachando y alegrando a los invitados. Como la tinaja que contiene masato, la mujer lleva al feto y lo hace crecer en su vientre.

> La tinaja grande nos representa a nosotras mismas, lleva puesta la pampanilla de la mujer shipiba. Así como bordamos nuestra pampanilla, así adornamos la tinaja (Valenzuela y Valera 2005: 62).

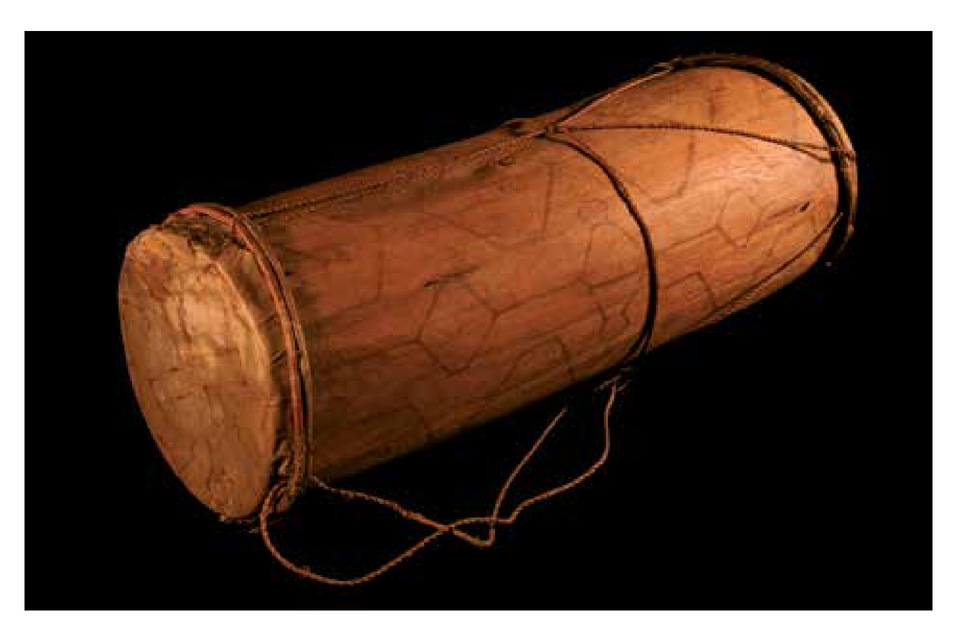
En la escala de la flora, los diseños reproducen los caminos de las nervaduras de los tallos y las hojas que transportan la savia y el poder de las plantas *rao*. Estas nervaduras de las hojas son, en efecto, llamadas *ca*, radical de la palabra *cano*, "camino". Según el pensamiento shipibo-konibo, los caminos de transmisión de conocimientos y energías de las plantas *rao* se ramifican en versión diminuta en las nervaduras más pequeñas de las hojas. Estos diminutos diseños de las hojas contienen un gran poder terapéutico puesto que es en la punta donde se concentra el *shama*, la "potencia acumulada", de los seres.

> [E]l poder proviene del interior del árbol y se concentra en sus extremidades (Colpron 2004:282).

Los brotes tiernos de las hojas son la parte de la planta en la que se concentra el mayor poder:

> Los conocimientos, dice [Justina], emergen del fondo de los árboles y surgen por los retoños. Estas pequeñas ramas son asociadas a los caminos (*canobo*) por los cuales las *rao* transmiten su saber, pero que también permiten viajar en las regiones lejanas (Colpron 2004: 289).

Las hojas de las plantas y la armazón de los caminos de las nervaduras por las que fluye la savia perfumada son un modelo diminuto de los caminos del universo, los ríos del paisaje y la fuente de los conocimientos que circulan dando vida a los seres.



Tambor de uso ceremonial elaborado con madera de cedro blanco, piel de mono maquisapa, liana y cuerda de fibra de palmera chambira. Década de 1950. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Igualmente, en los trazos del *kené* se encuentran todos los caminos por recorrer, todos los flujos de comunicación, desde los más grandes hasta los más pequeños, los cuales por ser los más pequeños y tiernos son también los más poderosos.

Finalmente, en el plano espiritual, algunos diseños están asociados a los caminos que unen los vivos a los muertos. Especialmente, el camino del *vero-yoxin*, el "espíritu del ojo" que deja el cuerpo del difunto y sigue dos destinos opuestos. Por un lado, el *vero-yoxin* toma el camino hacia el cielo, donde se transforma en un ser celestial. Por otro lado, su sombra permanece caminando en las nubes y la tierra, comiendo la basura de los poblados y asustando a los vivos con sus silbidos.[8] El diseño del espíritu del ojo, tan popular hoy en día, traza el camino del recuerdo de los muertos y del retorno de los ancestros que solían reunirse en el pasado para celebrar juntos la fertilidad de los vivos durante el *ani xeati*.

3. El poder preformativo de los diseños: cantar *kené*

Queda claro que si el sentido del *kené* proviene del recorrido de sus trazos, la típica pregunta sobre qué cosa representa un diseño, como si se tratase únicamente de una reproducción estilizada y estática de un ave, un animal, una planta o una estrella, no es muy adecuada. Más bien, es relevante plantearse la pregunta sobre qué hace

8. La ambigüedad es una característica del pensamiento shipibo-konibo puesto que en su cosmovisión todos los poderes espirituales tienen aspectos positivos y negativos inherentes.

el *kené*, porque en el *kené* no solamente se ponen de manifiesto las concepciones de la cosmovisión shipibo-konibo sino que estas concepciones son puestas en acción: en el *kené* se recorren caminos, se establecen flujos de conocimientos, y estos flujos son poderosos.

El *kené* releva de la acción ritual y tiene un efecto preformativo sobre el mundo. El *kené* cambia al mundo: al cubrir a la gente y los objetos de caminos, el *kené* las embellece. Es decir, según los criterios shipibo-konibo, las sana, las limpia, las fortalece. Una persona que tiene la piel cubierta de diseños se considera bella y elegante (*kikín*), y llena de salud y de buena disposición para trabajar y relacionarse productivamente con los demás.

La unión entre la estética y la medicina puesta en acción en los diseños tiene una dimensión musical esencial. Según Herlinda Agustín, artista diseñadora y ayahuasquera de renombre, "cada diseño *kené* es un canto (*bewa*)". Y cada canto tiene un propósito de sanación en el sentido amplio de la salud concebida por los shipibo-konibo, es decir, como un estado de bien-estar personal, social y espiritual. Hay diseños-cantos para el cuerpo, para alegrarse, para conseguir el amor, para obtener conocimientos, y muchos más diseños-cantos según el estado de la persona a quien se quiere embellecer, es decir, curar.

Hasta cierto punto, se podría comparar los diseños a una partitura musical. Sin embargo, esta no es sino una comparación muy general, porque más que una forma de escritura de la música explícitamente codificada, el *kené* es una caligrafía suelta o una anotación nemotécnica que permite inspirarse y recordar un canto para interpretarlo a partir de ciertos rasgos o hitos contenidos en un diseño pintado o bordado, como por ejemplo, una línea curva o recta, o una línea en ángulo que cambia de dirección. Recurriendo al concepto shipibo-konibo de camino, se puede decir que los diseños son caminos musicales, pero estos caminos no son dictados por la gente sino por las plantas. La energía de las plantas inspira y guía al cantante en su "lectura" del *kené* para interpretar un canto. El cantante inspirado espontáneamente emite un canto que se acopla a los trazos del *kené* que está "leyendo". La belleza del canto y sus cualidades terapéuticas también provienen de las plantas (Gebhart-Sayer 1985: 168; Belaunde 2008).

En varias ocasiones hemos visto a Herlinda Agustín,[9] curandera y diseñadora de renombre, cantar recorriendo con el dedo los caminos musicales de los diseños que había bordado o pintado sobre telas, demostrando que estos contienen guías que inspiran la interpretación del canto. Como pudimos observar, algunos aspectos del ritmo, la modulación de la voz, la trayectoria general de la línea melódica y el tema del canto son marcadas en el *kené*, pero las palabras, el tono y las notas de la melodía varían con cada interpretación. Según Herlinda,[10] solamente algunas

9. Ver www.colectivoaents.com y www.colectivoaents.blogsopt.com (03/03/2009) y también el documental *Woven Songs* (2004), filmado en San Francisco de Yarinacocha en casa de Herlinda Agustín.

10. Barbec de Mori y Mori Silvano de Barbec (2008) confirman que no existe un código específico de lectura de los diseños y sostienen que si la idea de diseños cantables no se encuentra difundida entre la mayoría de la población shipibo-konibo no se debe a una pérdida de conocimientos ancestrales, sino al hecho de que la práctica de cantar diseños es una innovación contemporánea de algunas mujeres para satisfacer la curiosidad de extranjeros y antropólogos. De tener estos autores razón, es de anotar, sin embargo, que se trataría de una creatividad actual consistente con prácticas antiguas identificadas en otras áreas de la Amazonia. Por ejemplo, durante la reclusión de la pubertad, las mujeres cashinahua le cantan a los poderosos seres *yuxibú* para recibir el don de sus diseños. Estos cantos contienen una "cartografía cósmica presente en la descripción estilística cashinahua" (Lagrou 2007a: 66). Para los yánesha, un pueblo arawak vecino de los shipibo-konibo, los petroglifos son diseños de los cantos de los ancestros míticos creadores del paisaje (Instituto del Bien Común 2005).

mujeres saben cantar los diseños que ellas mismas bordan y pintan, porque el conocimiento de los cantos de los diseños se está perdiendo debido a que, en la actualidad, la gran mayoría de la producción de telas, cerámicas y objetos pintados es para el mercado turístico, y los turistas no tienen conocimiento de los elementos terapéuticos y musicales de las artesanías que compran y se llevan a sus casas.

La dimensión musical del *kené* es uno de los aspectos más intrigantes resaltados por los investigadores. Por ejemplo, Gerbhart-Sayer (1987) e Illius (1994a: 193) reportan que el canto es utilizado por las mujeres como una técnica espiritual para la ejecución coordinada de diseños, especialmente para pintar las grandes tinajas *chomo* usadas para fermentar el masato, que solían tener más de un metro de diámetro por 80 centímetros de altura (Heath 1980: 10).

> [...] Se dice que antes las muy grandes piezas estaban pintadas, al mismo tiempo, por dos mujeres sentadas frente a frente, en ambos lados de la cerámica. Esforzándose para acordar sus voces, ellas cantaban para así poder dibujar ambas mitades de tal manera que se armonicen y se correspondan [...] Generalmente, las mujeres que, juntas, ejecutan esta práctica intelectual y emocional llamada el "encuentro de las almas" eran hermanas que, claro, compartían la misma tradición familiar de pintura. Se conseguía una adecuación adicional por medio de una melodía específica al dibujo (Gerbhart-Sayer 1987 citado en Temple 1992: 24).

A través del canto la conexión entre el *kené* de las mujeres y la práctica chamánica también se hace evidente. El canto es una expresión de la experiencia sinestética, es decir de la conjunción de los sentidos visuales, auditivos, tactiles y olfativos, causada por la ingestión de ayahuasca. Bajo el efecto de esta planta, los diseños son vistos, cantados, tocados y olidos por el chamán y los participantes en la sesión de curación.

> Existen claras pruebas de que las percepciones sinestéticas provocadas por la utilización de la droga (que produce, entre otras, simultáneamente sensaciones ópticas, acústicas, olfativas y táctiles), se utilizaron como patrón para la conservación de melodías y —a la inversa— que las melodías sirvieron como codificacion a los diseños ... (Illius 1994a: 186)

Por ejemplo, el diseño *vero* (ojo) que suele cerrar una línea de trazos con un pequeño triángulo (un círculo o un cuadrado) es asociado a los últimos momentos de las melodías chamánicas, que suelen terminar con una expiración prolongada, profunda y sonora.

> [...] mis informantes asemejaron la extremidad enroscada de un motivo de diseño (a menudo adornado con un *vero*) con los dramáticos finales de los versos individuales de las canciones de un chamán, cuando el chamán exprime hasta el último soplo de



Cánticos del diseñó de Luna – oshen kené bewa
Para sanar a la gente que no piensa bien, cuando han agarrado el aire en su cuerpo. (Herlinda Agustín).

> aire de sus pulmones, que se dice que representa el *shama* (la potencia acumulada) del canto (Illius 1994a: 170)

Según Colpron (2004: 295), durante las sesiones chamánicas la expresión *yora canóa*, que se refiere a la "armazón de los caminos" (*canóa*) que cubren el "cuerpo" (*yora*), indica que el cuerpo de las personas aparece en visiones cubierto de "diseños terapéuticos". Los diseños que emergen de las personas durante las sesiones de ayahuasca son la luz asociada a sus "aires" (*wiso*), es decir, su energía bajo forma aérea y olfativa. Una persona sana, tanto física, como social y espiritualmente, tiene aires buenos, perfumados, y aparece envuelta en diseños de luz colorida que son su "aura" (*nete*). En cambio, una persona que está con mala salud, de mala gana y mala disposición, no tiene diseños porque está rodeada por "malos aires oscuros" (*jakónma wíso níwebo*). Estos malos aires oscuros deben ser "limpiados" para que la persona pueda recibir diseños terapéuticos, luminosos y fragrantes, del chamán.[11]

El proceso de sanación chamánica es concebido como un pintar el cuerpo de los pacientes con diseños de luz colorida perfumados, y este pintar es hecho por medio del canto del chamán. La voz del chamán pinta los diseños, y viceversa, los diseños guían la voz. Por esta razón, Gebhart-Sayer (1985: 170) llama a los diseños de las visiones chamánicas "cantos pintados", e Illius (1992: 66) observa:

> [...] Las melodías pintan hermosos diseños lineares, llamados *quene*, sobre toda la superficie del cuerpo del paciente para restaurarle la salud. Los diseños de la persona enferma están distorsionados y deben de ser restaurados para volver a la salud.

Colpron (2004: 295) también observa algo similar:

> [...] la sesión de toma de ayahuasca comienza cuando 'las gentes de las plantas' conectan en su boca un camino (*cano*) por el cual circula la melodía, lo que le permite cantar en coro con ellas. Los *onanyabo* (chamanes) no se presentan como los instigadores de esos cantos: a menudo ellos se comparan con una radio —de donde la metáfora de la máquina— sus aliados cantan a través de sus cuerpos. Cada *rao* en la que se inicia el *onaya* transmite, de esta manera, por medio de los *cano*, los cantos chamánicos (Colpron 2004: 295).

Los diseños que son pintados con el canto del chamán provienen de las plantas con poder *rao*, que el chamán ha "dietado" y conoce íntimamente. Cada planta tiene un diseño propio que manifiesta sus atributos particulares, medicinales, defensivos, seductivos, etc. Estos diseños pertenecen a los "dueños" o "madres" de las plantas *rao* (*rao koshibo*), y se considera que son muchísimo más hermosos (*kikín metsá*) que los diseños pintados por los shipibo-konibo. Gracias a la ingestión

11. "Cuando tomamos ayahuasca, vemos cuando alguien está enfermo. Está como amarrado con soga, nadie lo puede desatar, y tiene el aire negro. Hay que desatarlo con un cántico, desde su pie hasta arriba, tenemos que desatarlo… shuuuuuuu. Se desata y queda limpio, y la oscuridad rebota" (Herlinda Agustín).

de ayahuasca, el chamán puede contactar a las "madres" de las plantas que ha dietado, sentir sus aires, ver sus diseños y cantar sus cantos. Por esta razón, en última instancia, todos los diseños de la energía de las plantas se originan en la "madre" del ayahuasca y de las aguas, es decir, en la anaconda primordial *ronin*.

Los chamanes también curan a sus pacientes cantando los diseños de otros seres poderosos y los caminos del cosmos que están cubiertos de *kené*.[12] Por ejemplo, los diseños de la "ropa", es decir la piel o el cuerpo, de los jaguares, de los peces *ípo*, de los bufeos, de las alas de mariposas, aparecen en visiones bajo diferentes trazos de *kené* (Colpron 2004). Cada uno de estos diseños otorga al chamán diversos poderes de sanación y transformación. Como explica Neten Vitá, chamán de renombre, para curar tiene que contactar a los espíritus protectores que son "las tiras de dibujos de mi cielo" (*noco naina kené*) (Illius 1994:197). A continuación transcribimos algunas líneas de un canto de Neten Vitá sobre el diseño de colibrí que pone en evidencia como el proceso de curación se da por medio del trazado espiritual de diseños.

> El poderoso tiene un dibujo,
> El poderoso colibrí tiene un dibujo,
> En la punta de su pico
> Tiene un hermoso dibujo,
> Que dibuja en mi cuaderno
> (Illius 1994a: 196)



En el kené *se encuentran la vista, el oído, el tacto y el olfato; y también lo bello, lo terapeutico y lo correcto, lo material y lo inmaterial.*

12. En el contexto chamánico, a veces la palabra *kené* se transforma en *kewé*. El prefijo *"ca"* se utiliza para designar a los seres que llevan diseños como por ejemplo, la tortuga acuática *(cabori)*, el caimán *(cape)*, el rayo que marca caminos en el cielo *(canan)* y la piña *(cancan)*.

Según las explicaciones de Neten Vitá, el colibrí tiene por función dibujar los diseños de sanación sobre el cuerpo de los pacientes. En la punta de su pico, que le sirve de pincel, se concentran su potencia para actuar sobre el mundo y sus diseños poderosos: su *shama*.

4. Las dietas de plantas

El aprendizaje del chamanismo y el acceso a las visiones *kené* se funda en la relación entre los seres humanos y las plantas *rao*. Es necesario que el chamán desarrolle un conocimiento personal de cada planta con poder para obtener de las "madres" de las plantas sus aires, sus diseños y sus cantos. Por ejemplo, una mujer chamán explica que si ella hiciese una "dieta de aprendizaje" (*sama*) con la planta *sananco*, ella adquiriría los aires de esta planta y se volvería fuerte a imagen del *sananco*, y sería entonces capaz de realizar esfuerzos físicos mayores que su marido (Colpron 2002: 323). Se puede dietar todo tipo de plantas con poder, pero el ayahuasca es algo diferente. Las dietas con otras plantas son, hasta cierto punto, una preparación necesaria para las sesiones de toma de ayahuasca, ya que es por medio de la ingestión de esta bebida que las "madres" de las otras plantas *rao* pueden ser contactadas (Cárdenas 1989; Caruso 2005).

Los shipibo-konibo consideran que las plantas con poder son seres inteligentes por excelencia. La inteligencia es una propiedad originaria de las plantas, no de los seres humanos. Los "pensamientos" (*shinan*) de las plantas están contenidos en su savia perfumada, que fluye por sus nervaduras, y por medio de las dietas estos pensamientos son comunicados a la sangre de los humanos.[13] El aprendizaje es, entonces, concebido, como un traspaso de pensamientos entre fluidos, de la savia de las plantas a la sangre de los humanos que transporta los "pensamientos" por todo el cuerpo.[14] La efectividad de las *rao* es, para los shipibo-konibo, la prueba de que tienen "pensamiento" y que estos penetran en el cuerpo y la sangre de las personas.

Durante los periodos de dieta, el aprendiz guarda abstinencia sexual y se mantiene aislado en reclusión. Evita comer alimentos grasosos de origen animal y vegetal, dulces y sal, y bebe grandes cantidades de brebajes con una o varias plantas *rao*, según el tipo de conocimiento que desea adquirir. La idea clave es que de tanto beber plantas la persona pierde su olor humano y adquiere el olor de las plantas que está dietando, literalmente volviéndose planta a su vez, transformando su cuerpo para incorporar en su sangre los pensamientos de las *rao*. Al oler a planta, el chamán se llena de sus aires y recibe sus diseños y sus cantos. Entonces también puede comunicarse con los espíritus que actúan como auxiliares de los chamanes (Colpron 2004: 267).

13. "Y yo canto, con mucha energía para ti. Mucha energía esta viniendo, está entrando en tu cuerpo, en tus pensamientos.
El poder de mi espíritu es fuerte, y puede curar a tu espíritu también. Te estoy dando esta canción. La estoy cantando dentro de tu cuerpo, de tus venas, de tu sangre".
Canto de sanación de Herlinda Agustín

14. Ver Belaunde 2005 y 2006 para estudios comparativos sobre las concepciones amazónicas del pensamiento incorporado y transportado en la sangre.

En cambio, una persona que no ha dietado está llena del olor de la grasa de los animales que ha comido, y del olor a sangre de los procesos biológicos, la menstruación y el almizcle del sexo. Estos olores son repulsivos para los dueños o "madres" de las plantas y hacen que los espíritus *chaiconibo* y los *inka* se retiren.[15] Si alguien con estos olores se atreve a manipular las plantas *rao* o a pasar cerca de ellas inadvertidamente, los dueños de las plantas les envían enfermedades en venganza (Colpron 2004: 205).

5. El origen cósmico del *kené*

Según la mitología shipibo-konibo, la gente aprendió a hacer diseños copiándolos de las ropas de una mujer *inka*. El mito cuenta que, antes, los antepasados de los shipibo-konibo se untaban el cuerpo con tinte negro de huito, pero no conocían los diseños con motivos geométricos. Un día, un muchacho vio a una joven desconocida de asombrosa belleza caminando en la otra orilla del río. Fascinado, cruzó el río y fue tras ella, construyendo un puente con troncos de árboles para evitar quemarse los pies, porque en esa orilla las arenas eran ardientes. Pero cuando la alcanzó, ella yacía muerta. Entonces él cargó su cuerpo y lo llevó a su pueblo. Toda la gente del poblado y de los poblados vecinos vino a contemplarlo maravillados por la belleza de los diseños que lo adornaban. A seguir reproducimos un pasaje del mito transcrito por Bertrand-Rousseau (1983: 83-5).

> [...] Primero llegaron los shipibo; siguieron los shetebo; después los conibo, los huaria pano, los piro; todos al llegar miraron; todos se quedaron fascinados.
> La mujer tenía puestas varias faldas.
> Entonces, como los shipibo habían llegado primero, sacaron la primera falda con mucho respeto, la que tenía el dibujo de la cruz. Después los conibo sacaron la otra falda, la de los dibujos curvos, los huari pano se quedaron con la falda de dibujo de las hojas, los piro, la del dibujo con las líneas quebradas.
> Antiguamente las mujeres sólo se pintaban con huito, con achiote; pero no sabían pintarse con nuestros dibujos.
> Es por eso que ahora sabemos pintar [así]; es por lo que sucedió antiguamente [...]
> Todas las cosas que yo he dicho, lo sabemos de la mujer que se murió muy antiguamente.
> Dicen que ella también fue mandada por el Inca bueno; así dicen
> Aquí terminan estas antiguas palabras.

La historia cuenta que cada etnia que vino a admirar la belleza de la mujer *inka* aprendió un diseño propio. Por lo tanto, establece una relación directa entre diseños e identidad étnica. Entre los pueblos mencionados se encuentran tres pueblos panohablantes, shipibo, conibo y huari pano, y un pueblo de la familia lingüística arawak, los piro (yine). Hasta el día de hoy, en efecto, los shipibo-konibo

15. La idea de que el olor de la sangre repudia a los espíritus protectores y celestiales es pan-amazónica (Belaunde 2006).

consideran que los diseños hechos por los yine son bellos y semejantes a los suyos a pesar de no pertenecer al conjunto cultural pano (Gow 1991).

Es de anotar que el mito establece que el diseño emblemático de los shipibo-konibo es el diseño en cruz. Según las explicaciones de varias mujeres, el diseño en cruz está directamente asociado a la cruz de madera del *ani xeati*, en la que se amarraban los animales de cacería para que sean sacrificados por los muchachos participantes en la fiesta (Morin 1998; Valenzuela y Valera 2005: 63). El mito, por lo tanto, confirma la posición central del *ani xeati* en la identidad shipibo-konibo y su relación intrínseca con los diseños.

También es de observar que el mito narra el viaje del joven humano a la tierra celestial de los *inka*. Esta se encuentra en la otra orilla del río, y es un lugar donde reina el fuego ardiente del sol, insoportable para el común de los mortales.[16] Pero el muchacho logra encontrar una manera de evitar ser quemado y logra llevar a la muchacha *inka* de vuelta para su orilla, es decir, para la tierra. Pero siendo una *inka*, ella muere para que su cuerpo pueda cruzar a la otra orilla del río y entrar el mundo de los mortales, un proceso inverso a las transformaciones que suceden cuando un humano muere: cruza el río que separa la vida mortal de la vida eterna de los espíritus *inka* (Morin 1998; Roe 1982).[17]

Según el pensamiento shipibo-konibo, los *inka* son seres magníficos, algo así como los exponentes más perfectos del universo. Son eternos, fieros como el sol y el jaguar, son bellísimos e irradian luz de colores arco-iris. Pero también son figuras ambiguas, por lo que en la mitología existen dos tipos de *inka*: los *inka* mezquinos, que se negaron a compartir sus conocimientos y poderes con los shipibo-konibo, y los *inka* generosos que enseñaron a la gente todas las tecnologías para vivir, hacer cerámicas, pintar diseños y también utilizar ayahuasca y otras plantas *rao* para curar enfermedades (Urteaga 1991; FUCSHICO 1998). Esta ambigüedad no es algo excepcional ni única de los *inka* puesto que se extiende a todos los seres espirituales de la cosmología shipibo-konibo, incluyendo a los propios chamanes curanderos quienes, a menudo, son sospechados de practicar brujería y "hacer daño". La ambigüedad de los poderes espirituales es inherente al pensamiento shipibo-konibo: todo poder puede ser utilizado para fines positivos y negativos. Hasta los poderes de la anaconda primordial *ronin* pueden ser utilizados de manera positiva y negativa.

Los *inka* llevan esplendorosos diseños de inigualable perfección y son la manifestación por excelencia de la belleza en su ámbito celestial. Sin embargo, la fuente original de los diseños no es celestial sino acuática. Todos los diseños surgen de las manchas de la piel de la anaconda primordial (Colpron 2004; Illius 1994a: 199).[18] Gebhart-Sayer (1985: 150) sugiere, entonces, que genéricamente todos los

16. La idea de que el cielo es un lugar de arenas ardientes ha sido documentada para una variedad de pueblos amazónicos de diferentes familias lingüísticas (ver, por ejemplo, Belaunde 2001 para los airo-pai de la familia lingüística tucano occidental).

17. Ver McCallum 2001 y Lagrou 2007a para un estudio de la muerte y la transformación en *inka* entre los cashinahua.

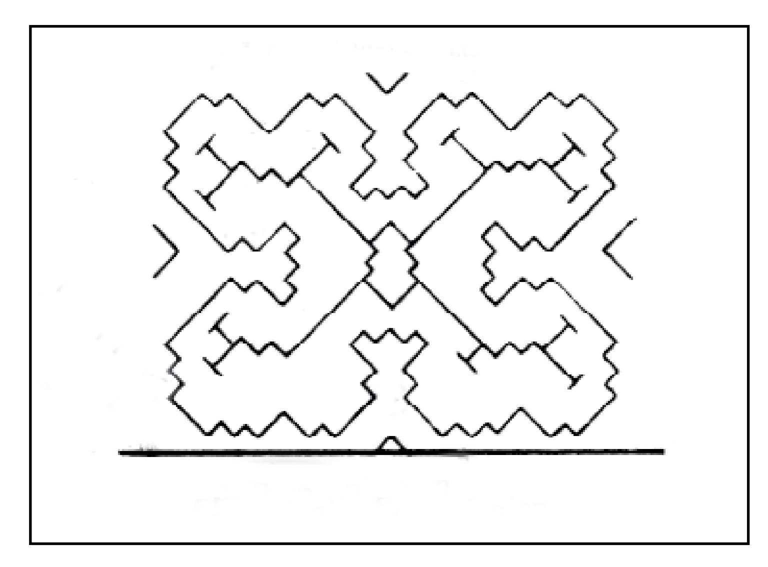
18. La misma idea se encuentra entre los cashinahua, pueblo pano de los ríos Purús y Jordão. Lagrou (1998: 176) observa lo siguiente: "El diseño de la serpiente contiene el mundo. Cada mancha de su piel puede abrirse y mostrar la puerta para entrar en nuevas formas. Hay veinticico manchas en la piel de Yube (Luna/Anaconda), que son los veinticinco diseños que existen (palabras de Edivaldo, hombre cashinahua)".

diseños *kené* pueden ser considerados como *ronin kené*, diseños de la anaconda, aunque lleven otros nombres. Además, hay una serie de diseños romboidales que son específicamente llamados *ronin kené* y son utilizados por los chamanes para curar.

En un hermoso canto chamánico, Herlinda Agustín cuenta cómo la luz y todos los diseños del universo se formaron a partir del canto de los diseños de la piel de la anaconda primordial.

> Al principio una anaconda gigante vivía en la oscuridad,
> cantando los diseños de su espalda,
> y los diseños cayeron de su boca a sus cánticos.
> Los diseños se juntaron
> y tomaron forma
> creando al universo y a la gente.[19]

Sin embargo, otros cantos de la anaconda pueden ser utilizados para tomar venganza de los enemigos y "hacer daño" a los demás. Como señala el chamán Nente Vitá, estos cantos son muy peligrosos puesto que en vez de pintar diseños coloridos sobre el cuerpo de los pacientes para curar, utilizan los diseños como armas mortales que aprisionan y ahogan al cuerpo de las personas con sus dardos envenenados y sus humos negros y mal olientes.



Diseño de la anaconda primordial ronin (ronin kené). Tomado de Gebhart-Sayer (1985: 150).

19. Extracto del documental *Woven Songs* (2004).

El enrejado (lo) encierra,
El enrejado de la gran boa (lo) cierra,
Al cerrar(lo), (lo) mata.
(Illius 1994a: 199)

Debido a la ambigüedad inherente en los poderes espirituales y la posibilidad de un ataque de brujería, durante las sesiones de toma de ayahuasca los participantes desean obtener visiones luminosas, fragantes y serenas. La experiencia de visiones oscuras, repulsivas y angustiosas suscita rápidamente la intervención del chamán, quien intenta disipar la visión negativa y reestablecer los colores y la fragancia por medio de sus cantos de diseños de curación.

Los chamanes explican que las dietas de plantas son necesarias para que el poder generativo de la anaconda actúe en las sesiones chamánicas de manera curativa.

> Uno ve esos diseños cuando dieta plantas y su espíritu te enseña, pues, y mira esos diseños cuando toma ayahuasca, todo se ve. Esos diseños son su aire de la chacruna, del ayahuasca, son su aire. Tú ves esos diseños que son los diseños de la soga del ayahuasca, y esa soga es como una anaconda. El anaconda es su espíritu del ayahuasca que nos quiere dar más sabiduría por medio de su aire y nos hace ver sus diseños. De la anaconda, del espíritu de la soga del ayahuasca vienen todos los diseños desde el comienzo. De ahí hemos salido nosotros y todas las cosas. La anaconda que se ve cuando tomas ayahuasca es *nishi*, es la soga del ayahuasca (Herlinda Agustín, comunicación personal).

Gerbhart-Sayer (1987) corrobora la idea de que la anaconda primordial “madre” del ayahuasca (*nishi ibo*) da origen a los diseños y los cantos durante las sesiones chamánicas de sanación.

> *Nishi Ibo* es el espíritu soberano de la chicha de ayahuasca. *Nishi Ibo* proyecta figuras geométricas luminosas frente a los ojos del chamán… En la medida [en] que el rasgo aéreo toca sus labios y su corona, el chamán emite melodías que corresponden a su visión luminosa (Citado en Temple 1992:22).

Fuera de las sesiones de ayahuasca, el piripiri es una planta que también manifiesta los poderes de la anaconda primordial. Los rituales de “cura” de los ojos y el ombligo con piripiri tienen algunos efectos semejantes a la toma de ayahuasca.

> El *piripiri* es así como el ayahuasca, te hace mirar todo tipo de cosas. Te da inteligencia. Llega a tu mente el conocimiento, hasta sin estudiar (Herlinda Agustín, entrevista personal)





Esto se debe a que el piripiri es una planta nacida de las cenizas de la anaconda primordial. Es algo así como el ave Fénix de la Amazonia:[20]

> Cuentan que antiguamente se quemaban a las boas, a las crías de la yacumama. De ellas quedaron las cenizas. De las cenizas brotó, de lo que quemaron la yacumama, se originó el piripiri. A eso lo llamaban nuestras abuelas piripiri para el diseño. De allí surgió el piripiri para el diseño (Valenzuela y Valera 2005:64).

Para las mujeres, el uso ritual del piripiri les permite tener visiones en "pensamientos", en sueños y en la imaginación, recordarlos y trazarlos con precisión sin necesidad de bosquejos.

> Cuando nos curamos los ojos con el piripiri tenemos sueños. Soñamos que estamos en medio de diseños elegantes y resplandecientes. A veces trabajamos con el espíritu del piripiri, de noche. Diseñamos en nuestro sueño. Otras veces vemos a las yacumamas. Esto no ocurre así no más, esto es debido al piripiri con el que nos han curado. El que nos hagan aprender con piripiri no es algo reciente, desde tiempos antiguos tenemos piripiri (Valenzuela y Valera 2005:66).

Por medio del piripiri y el ayahuasca, el arte de las mujeres y la práctica chamánica están íntimamente entrelazadas. Las mujeres diseñadoras embellecen al mundo con *kené* gracias al legado de la anaconda que rebrotó de sus cenizas en el piripiri, y los hombres chamanes curan a los demás con *kené* gracias al poder de la anaconda presente en el ayahuasca.

6. Agudizar la visión y "botar" la sangre: el *ani xeati*

Durante la pubertad, los muchachos también son "curados" con gotas de pirpiri en los ojos, pero no se trata de convertirlos en maestros diseñadores sino de volverlos grandes pescadores y cazadores, atributos típicos de la masculinidad shipibo-konibo. Roldán Pinedo nos cuenta lo siguiente:

> A mí me hicieron piripiri para pescar. Me gustaba pescar acompañando a mi abuelito, pescar zúngaro. Para ser buen pescador tienes que ser curado. Cuando no estás curado solo traes pocos pescaditos y no alcanza para la familia. Cuando estás curado traes bastante pescado (Belaunde 2007:25).

Aunque parezca que el efecto del piripiri sobre las mujeres y sobre los hombres es totalmente diferente, en ambos casos se trata de aumentar la acuidad de la visión para poder llevar a cabo las tareas típicas de cada género. La acuidad de la visión femenina y la masculina van a la par. Una gran diseñadora es el equivalente femenino de un gran pescador y cazador.

20. La transmisión de la capacidad de concebir diseños también puede ser reforzada por medio de "curas" con cantos chamánicos. A continuación reproducimos algunas líneas del canto de Pascual Mahua Ochavano, gran chamán entrevistado por Barbec de Mori y Mori Silvano de Barbec (2008: 18):
De esta forma cantaban
los que diseñaron con fragancia,
como anaconda-colibrí hermoso.
Diciendo así,
ahora cantaré para vosotros.
Ahora cantaré a vosotros, mis familiares.
Para vosotros he traído
una corona de diseños de la anaconda.
En su centro una cruz,
encajada en el lomo de la anaconda.
Lindo para aprender,
tendí rápidamente (esa muestra)
con diseños elaborados hermosos.
Para vosotros he traído
una corona con diseños de la anaconda.
Recibiendo ese conocimiento
por vuestras propias inspiraciones
podréis inventar diseños…

En la fiesta del *ani xeati*, por ejemplo, no solo se trataba de cortar el cerquillo y los genitales de la muchacha para transformarla en una maestra diseñadora y una mujer fértil. El valor de los muchachos también era puesto a prueba en enfrentamientos sangrientos. Además, debían flechar con precisión a los animales —majás, sajino, mono, paujil, pato del monte— que eran criados para la ocasión y amarrados a la cruz de madera, emblema de la identidad shipibo-konibo.[21]

Los testimonios de las mujeres ancianas que participaron en las fiestas en su juventud siempre enfatizan la magnificencia del espectáculo de los anfitriones y los convidados a la fiesta, que se preparaban con hasta dos o tres años de anticipación. Todos los participantes, hombres y mujeres, llevaban atuendos embellecidos con *kené* de la más fina calidad. Ketty Sánchez (2005: 5), lingüista shipibo, explica que había dos tipos de cantos, el *shiro bewa*, en el que se mezclaba la broma y la burla entre invitados hombres y mujeres, y el *masha*, cantado por las mujeres y dedicado al masato, a las tinajas, a la casa comunal, a la ropa y a todos los adornos cubiertos de *kené* que embellecían la ocasión. En el baile del *masha* también se ponía de manifiesto la importancia de la visión, pues se trataba de "danzar para atrás" con el paso característico llamado *chititi ransati*, sin ver dónde se pisa. Además,

> […] Esta danza tiene un rasgo muy característico, puesto que todas las danzantes formaban un círculo todas mirándose al rostro con excepción de la joven escogida para el corte de cabello, quien era la única que miraba hacia el exterior del círculo (Sánchez 2005: 6).

Transcribimos un fragmento de *masha*:

> *Noa neno bekanke, bene beneshamani,*
> *raro raroshamani, pishta neten*
> *maya mayashamani, chiti chitishamani,*
> *noa neno bekanke,*
> *maya mayashamani, chiti chiti shamani.*
>
> Hemos venido muy pero muy alegres,
> a este día de la gran fiesta,
> danzamos dando vueltas, dando pasos hacia atrás,
> hemos venido,
> danzamos dando vueltas, dando pasos hacia atrás (Sánchez 2005: 5).

Los pasos del baile trazaban sobre el suelo diseños curvos, que, como vimos más arriba, según las mujeres eran semejantes a las curvas de los ríos y las vueltas que dan los enamorados en el juego del amor (Valenzuela y Valera 2005: 63). De esta manera, por medio del baile y del canto, las personas de ambos géneros

21. El *ani xeati* ya no se lleva a cabo pero su recuerdo perdura y está inscrito en el diseño en cruz (*corós kené*) y en el diseño del espíritu del ojo (*vero yoxin*) con el que las mujeres adornan sus chitontes y artefactos a la moda actual. El *kené* mantiene presentes las prácticas del pasado en el día a día y establece la comunicación entre los vivos y los muertos al trazar los caminos que continúan trayendo los ancestros a la memoria.

se mimetizaban con los diseños. Las tinajas bellamente adornadas en las que fermentaba el masato eran especialmente identificadas al cuerpo de las mujeres y a la "madre" del agua, la yacumama:

> Las mujeres venían al *Ani Sheati* y cantaban y danzaban el *masha*, integrándose cada vez más mujeres al grupo. En el *masha* se canta a las yacumamas que yacen allí. Las yacumamas son las tinajas cuyos diseños se asemejan a los diseños de las verdaderas yacumamas. El estómago de la yacumama contiene algo, ese algo es la bebida (Valenzuela y Valera 2005: 43).

Cuando llegaba el momento de la operación de los genitales, la muchacha embriagada con masato era llevada a un lugar apartado por las mujeres mayores. Con el corte, la sangre corría rápidamente. Para contener la hemorragia, se le aplicaba emplastos de hierbas y se le introducía una pieza de cerámica en forma de pene entre los labios menores para facilitar la cicatrización. El cerquillo de la joven también era cortado, dejando ver su rostro al descubierto después de varios meses de reclusión, durante los cuales le había crecido el cabello hasta taparle los ojos. La doble operación de los genitales y del cabello ponía de manifiesto la unión intrínseca entre el correr de la sangre —o, como dicen los shipibo-konibo, el "botar la sangre"— y la acuidad de la visión.

Como observa Morin (1998: 391), esta operación ha generado numerosos escritos, "pero ningún estudio científico exhaustivo que se apoye en la observación directa" y que permita determinar si se trataba de una excisión o de un corte practicado en borde de los labios menores, como se practica entre otros pueblos de la familia lingüística pano y de otros familias lingüísticas (D´Ans 1994).[22] Se sabe que la operación era justificada, entre otras razones, porque se consideraba que los genitales de las mujeres despedían olor a almizcle y, por lo tanto, las hacía repulsivas a los espíritus protectores y vulnerables al ataque de los espíritus maléficos.

Las mujeres explican que de las partes de sus genitales que eran cortadas se formaba un pájaro, llamado *xebijana isa*, que era considerado como el "dueño del mundo de la sangre". Cuando eran iniciadas en los conocimientos de este pájaro, junto con la práctica de dietas de plantas *rao* perfumadas, conseguían neutralizar el mal olor de su sangre menstrual. Así como la mayor potencia, el *shama*, de las plantas se acumula en las nervaduras de los retoños de las hojas, igualmente, se consideraba que, en la mujer, el *shama* se concentra en la punta de los cabellos y en la extremidad de los genitales (Colpron 2004:328). La operación tenía, entonces, por propósitos "botar la sangre", demostrar la fuerza y el aguante de la muchacha, y podarla, por así decir, a imagen de las plantas. Todo esto contribuía a encaminar su conducta y otorgarle una visión aguda para trazar diseños con perfecta simetría.

22. Entre los matis, panohablantes del Brasil, las niñas son defloradas ritualmente y sus caderas modeladas para que puedan dar a luz con facilidad, y entre los marubo, se raspa el borde de los labios menores (Ericsson 1996).



Para los shipibo-konibo, la certeza y finura de las líneas, curvas y ángulos, la proporción de los espacios en blanco y la integración de los

Ketty Sánchez observa, por lo demás, que la operación femenina solo puede comprenderse con relación a su equivalente masculino, puesto que durante el *ani xeati* también corría la sangre de los hombres, quienes se enfrentaban entre rivales en el amor, cada cual intentando cortar al otro con un cuchillo filudo llamado *wexati*. El objetivo del enfrentamiento era:

> [...] incrustar el filudo cuchillo wexati en la parte cabelluda de la nuca del adúltero; luego las heridas son curadas con plantas medicinales, la herida se cicatriza pero es eterna. Cuanto más heridas tiene un hombre shipibo es más varonil (Sánchez 2005:5).

La autora subraya, sin embargo, que no se trataba solamente de una pelea entre hombres por mujeres. Había una necesidad explícita de "botar la sangre" para reestablecer el equilibrio térmico y la fluidez del flujo sanguíneo, ya que, según el pensamiento shipibo-konibo, la buena salud y la buena disposición social de las personas depende del buen estado de la circulación de la sangre.[23]

> Una cuestión que se tiene que destacar es que el *ani xeati* para los hombres significaba también una oportunidad de botar la sangre, ya que se cortaban la cabeza con el *wexati*.

23. La idea de que el equilibrio de la temperatura y fluidez del flujo sanguíneo es la base de la salud física, social, sicológica y espiritual de las personas es pan-amazónica. En las tierras bajas existen diversas formas de laceración prácticadas por los hombres para purgar la sangre "caliente" y excesiva y evitar que esta se acumule en el cuerpo causando todo tipo de enfermedades y muerte.



trazos en un conjunto visual armónico y simétrico son las medidas de la maestría de la artista. En la foto: Senen Kate y su sobrina Alely

> *'Ari! Ari! xana riki, enra moa jimi potati jake'.*
> 'Ah, siento calor, ya debo botar sangre'.
>
> Botar sangre para el hombre shipibo significaba recuperar la tranquilidad, la paz y la fuerza, elementos necesarios para realizar las actividades de manera armónica dentro de la sociedad. Bajo esta concepción los hombres shipibos sentían la necesidad de botar la sangre cuando pasaba mucho tiempo que no lo hacían, entonces surge el deseo de pelear con el *wexati* (Sánchez 2005: 5).

Durante la fiesta, las mujeres también se enfrentaban en peleas, a menudo también por rivalidades en el amor. Se agarraban de los brazos y los cabellos, intentando hacer vacilar y caer a la otra. Cantando cantos de burla *shiro bewa* provocaban a sus rivales, para demostrar ante todos su fuerza y valentía.

Al juntar toda la información sobre el *ani xeati*, vemos que esta fiesta tenía algunos significados equivalentes para ambos géneros. Se trataba de una gran catarsis social organizada con años de anticipación, en la que corría la bebida y la sangre, y se mostraba y reafirmaba la valentía, la fuerza y la agudeza de la visión de ambos hombres y mujeres: hábiles cazadores y asombrosas diseñadoras.[24]

24. Este acercamiento al *ani xeati* es de nuestra interpretación. En la literatura, el sacrificio de los animales en la cruz no es, por lo general, asociado a la capacidad de hacer *kené* de las mujeres (Morin 1998). Ver Gow (1988, 1991, 2001) para un análisis de la fiesta de la pubertad femenina entre los yine, la cual tiene muchas semejanzas con la celebración shipibo-konibo.



7. La belleza de la anaconda

El recorrido que hemos realizado por los caminos de los significados del *kené* nos ha permitido demostrar que los diseños shipibo-konibo son mucho más que objetos estéticos. Se trata de una compleja elaboración del cuerpo de las personas y los objetos a partir de la cosmología y la organización ritual. En el *kené* se da la unión de la estética y la medicina, y se genera una conjunción de los sentidos. En el *kené* se encuentran la vista, el oído, el tacto y el olfato, y también lo bello, lo terapéutico y lo correcto, lo material y lo inmaterial.

Esta conjunción de los sentidos es característica de la noción shipibo-konibo de *kikín*: “belleza”.

> Este concepto indígena que atañe a criterios estéticos, se refiere a un conjunto de nociones sobre lo que es “correcto” y “bello”. En su origen, *kikín* implica una experiencia visual, acústica u olfativa provocada por la armonía, la simetría, de las realizaciones cumplidas con la mejor exactitud posible o de los refinamientos culturales [...] Pero el término no se limita en una experiencia sensorial, incluye valores morales como la sutileza, la pertinencia, la viveza, y la conveniencia cultural (Gerbhart-Sayer 1985: 161).

Las habilidades de ver y hacer *kené* reposan sobre la mimetización del ser humano con la energía de las plantas *rao*, las cuales, a su vez, manifiestan los poderes generativos de la anaconda primordial, “madre” del ayahuasca, del piripiri, de las aguas, y de todos los caminos y los flujos de comunicación y transformación. La identificación del ser humano con la anaconda por medio de la aplicación de diseños está explícita en la expresión que suele ser usada para designar el proceso de pintarse el cuerpo: *ronin rakati*, que significa “echar la anaconda (en la piel)” (Barbec de Mori y Mori Silvano de Barbec 2008: 13). Los diseños de la punta de la cola de la anaconda son los más tiernos y por lo tanto los más poderosos, puesto que en la punta es donde se encuentra el *shama*, la “potencia acumulada”.

Todas las formas visuales, olfativas, sonoras y táctiles de los diseños shipibo-konibo son manifestaciones y celebraciones de la belleza de la anaconda que los *inka* eternos lucen con todo esplendor en el cielo.

> El diseño es lo que con su belleza nos hipnotiza, luego se convierte en yacumama. La misma yacumama es nuestro diseño (Valenzuela y Valera 2005: 62).



tercera parte
evidencias arqueohistóricas

1. Presencia de los pueblos panohablantes en la cuenca del Ucayali

El arqueólogo Donald Lathrap fue uno de los primeros en realizar excavaciones en las tierras bajas de América del Sur. Propuso una teoría del doblamiento de la región del Ucayali a partir de las riberas del Bajo Amazonas, en el Brasil, siendo los pobladores empujados progresivamente hacia el piemonte de los Andes, donde los recursos eran menos abundantes. Descubrimientos recientes permiten confirmar la teoría de Lathrap, incluyendo el descubrimiento de cerámicas muy antiguas (7 000 a 8 000 a.C. en el Bajo Amazonas).

En el Ucayali, Lathrap estudió sitios con 4 000 años de antigüedad, en el lago de Yarinacocha, lugar donde actualmente se encuentra la comunidad shipibo San Francisco de Yarinacocha, centro de la producción artesanal shipibo-konibo. A un kilómetro de Yarinacocha, Lathrap encontró el primer vestigio de cerámica elaborada con incisiones y decoraciones de grecas, y a veces, cabezas de felinos, una de las representaciones de felinos más antiguas de las Américas, más antiguas que los jaguares del horizonte Chavín del Perú (Lathrap 1970: 87; Tournon 2002: 33). También se encontraron grandes tinajas para elaborar masato. Estos antiguos ucayalinos "conocían el cultivo de la yuca y preparaban masato" pero no eran panohablantes sino, probablemente, pueblos pertenecientes a la familia arawak.

Cuando Lathrap excava otros sitios cerca de Pucallpa, Pacacocha (400-500 d.C.), Cashibocaño y Nueva Esperanza (770 d. C.), encuentra una cerámica muy diferente a las anteriores, incluyendo placas para preparar el pan de yuca amarga, soportes de vajillas parecidos a los actuales y grandes jarras para preparar masato con formas y adornos muy parecidos a los de los pano interfluviales contemporáneos, como son los amahuaca, cashibo y matis (Myers 1970). Lathrap sugiere que estos restos pertenecieron a los primeros panos llegados al Ucayali, los pano del sur. El lingüista D´Ans (1982) corrobora esta hipótesis utilizando evidencias lingüísticas, ya que las lenguas pano están emparentadas a las lenguas tacana, habladas por los ese-eja y otros pueblos de la actual Amazonia boliviana. Según D´Ans, sin embargo, la llegada de los pano sería anterior a 400-500 d.C. propuesta por Lathrap. Esta discrepancia sobre la fecha de llegada de los pueblos de lengua pano al Ucayali aún no ha sido resuelta.





Los ancestros de los shipibo-konibo llegaron a la cuenca del río Ucayali hace aproximadamente 1500 años.

Las evidencias arqueohistóricas posteriores muestran que los panohablantes en la cuenca del Ucayali mantuvieron estrechas relaciones con poblaciones de lengua tupí y quechua, así como con las poblaciones vecinas pertenecientes a la familia lingüística arawak, como los machiguenga, yine y asháninka (Morales 2002, 2008).

Según Lathrap (1985, 1987), la identidad pano se forjó en los años 800 d.C. en el contexto multiétnico en el alto Ucayali, especialmente alrededor del lago de Cumanacaya, en donde se encontraban pueblos de habla pano y quechua. Estos últimos llegaron de la zona andina y formaron una élite que reinaba sobre los pano. Para sustentar su tesis, Lathrap se apoya sobre un conjunto de mitos shipibo-konibo contemporáneos que hace referencia a "los tiempos en que los shipibo-konibo vivían en Cumancaya con su *inka*". Estos mitos cuentan cómo los *inka* llegaron al Ucayali y enseñaron a los pobladores todo tipo de conocimientos, incluyendo el arte de hacer *kené* y de tomar ayahuasca. También distribuyeron sal y trabajaron instrumentos de metal, imponiendo trabajos forzados.

Pero DeBoer y Raymond (1987: 121-2) contestan la propuesta de Lathrap diciendo que los *inka* hacen parte de la mitología y la cosmología chamánica de otros

pueblos pano alejados del Ucayali, y que la mitología shipibo-konibo sobre los *inka* podría simbolizar eventos ocurridos durante el periodo misionero español, cuando andinos y amazónicos fueron reunidos en las reducciones. También subrayan que las invasiones de pueblos de lengua tupí, ancestros de los actuales cocama, tuvieron un papel determinante. Los tupí produjeron hermosas cerámicas de estilo Caimito que combinaban la incisión y la excisión para la elaboración de numerosos motivos pintados en negro y rojo sobre fondo blanco. La llegada de los tupí (Morin 1998: 298) en Cumancaya, ocasionó la migración de los pano-hablantes quienes se desplazaron hacia los afluentes superiores del Ucayali. Ambas poblaciones ribereñas de grandes ceramistas ocuparon las mejores tierras de la cuenca del Ucayali, logrando hacerse mucho más numerosas y poderosas que sus vecinos interfluviales.

Todos los investigadores concuerdan que existían en el pasado —y aún existen— complejos lazos de intercambio de bienes y conocimientos entre los Andes y las tierras bajas, incluyendo el intercambio de metales y piedras de los Andes por plantas y productos de la selva (Renard-Casevitz 1988, 1991, 1993). Pero, si bien algunos investigadores aún ven en este intercambio una prueba de la superioridad e influencia andina sobre las técnicas culturales amazónicas de la zona del piemonte, otros investigadores sugieren que las cosas pueden haber sucedido a la inversa.

Por ejemplo, el misionero Pío Aza, gran conocedor del pueblo machiguenga, sostiene que "ha habido un imperio amazónico más extenso, más floreciente y, desde luego, anterior al imperio incaico" (Ferrero 2005: 39). Este conjunto cultural habría surgido entre los pueblos de la familia lingüística arawak, ancestros de los actuales machiguenga, yánesha, yine y asháninka, pueblos vecinos de los shipibo-konibo. En efecto, las evidencias arqueológicas aunadas a 500 años de información documentada revelan la presencia constante de los arawak por 5 000 años en la selva central y sur del Perú.

Según Pío Aza, los gobernantes del imperio incaico serían los herederos de los antiguos pueblos arawak amazónicos, que también se expandieron en otros lugares de los andes, en Tiahuanaco y el imperio Huari (Sahin Kapila 2005: 94). El autor coloca como evidencia a favor de su teoría el hecho de que ante la invasión española, los incas del Cusco buscaron refugio en tierra machiguenga, y que varios cronistas, incluyendo al propio Álvarez Maldonado, explorador del Cusco amazónico, aseguraban que los incas eran de procedencia amazónica: "Dicen que los Ingas del Perú vienen dellos" (Ferrero 2005: 45). Otra prueba sería la existencia de una lengua secreta de los gobernantes del Cusco, que sería de la familia lingüística arawak y que se manifestaría en los nombres dados a algunos gobernantes como "Sinchi", "Sairi" y "Atahualpa", "vocablos de puro natío machiguenga" (Ferrero 2005: 46). Además, la misma palabra "inka" también pertenece al vocabulario y

la cosmología machiguenga. Ferrero (2005: 46) observa los siguientes significados en machiguenga contemporáneo: *inkite* – cielo azul; *inkita* – cerro, cosa elevada; *inkani* – agua que cae del cielo. Según esto *inka* en legítimo machiguenga significaría celestial, "bajado del cielo". Lo mismo se puede decir de la cosmología y el vocabulario asháninka, pueblo que hasta el día de hoy lleva inscrita la palabra *inka* en su denominativo étnico[25] (Pablo Jacinto 2009; Beysen 2008: 201-213).

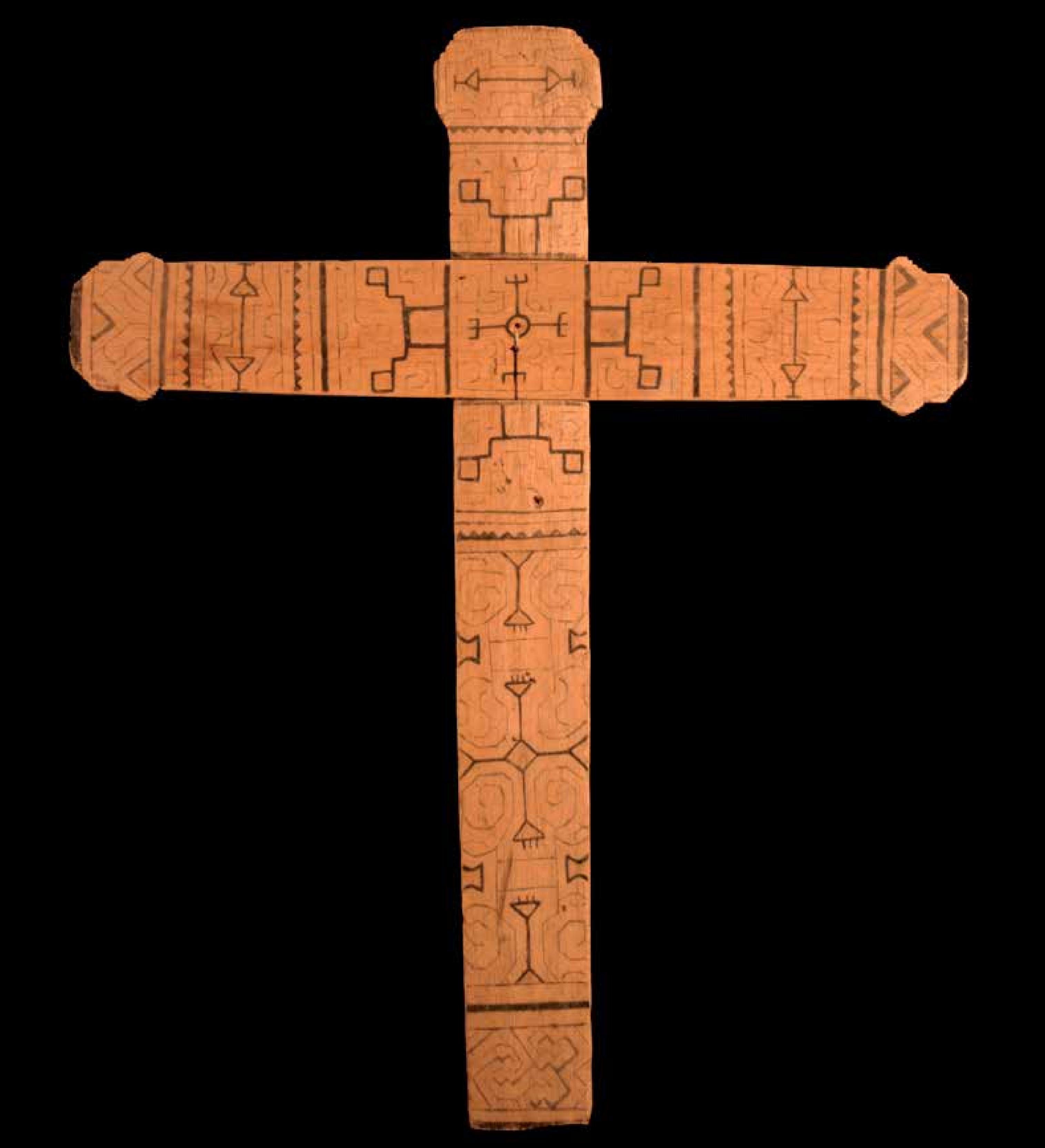
Es, entonces, posible considerar que el concepto de "inka" sea originario de los pueblos arawak; lo cual implicaría que el concepto *inka* de los shipibo-konibo y los otros pueblos panohablantes también podría ser de origen arawak. Pero cabe también la posibilidad de que la idea de "inka" rebase las fronteras lingüísticas y sea compartida por los pueblos amazónicos de la zona del piemonte, una idea que, por cierto, corresponde al mito shipibo-konibo sobre cómo aprendieron a copiar los diseños que cubrían a una mujer *inka* (Bertrand-Rousseau 1983; Calávia 2006: 279 ; Santos y Barclay 1998; Beysen 2008). El concepto de "inka" podría ser, entonces, una noción inherente de las cosmologías amazónicas del ayahuasca que los gobernantes del Cusco habrían adoptado en legitimación de su poderío, respaldados por su posición geográfica de altura y su manejo de los metales y las piedras duras y lacerantes, semejantes a los dientes de felino y a los rayos del sol.

2. Documentos sobre el *ani xeati*

Otra fuente para el estudio arqueohistórico del *kené* shipibo-konibo son las evidencias históricas sobre la celebración de la fiesta del *ani xeati*. Se tiene confirmación de relatos de viaje describiendo la festividad a partir de principios del siglo XIX. Citamos por orden cronológico las fuentes históricas escritas que describen esta celebración. Las referencias más antiguas son las del franciscano fray Tomas Alcántara, quien viajó por el Ucayali desde el colegio de Ocopa en 1807 (Alcántara 1899-1900: 546), seguidas por las referencias de A. Sotomayor (Sotomayor 1901: 175) y las del ingeniero Pedro Beltrán, quien acompañó a Smyth Lowe durante su expedición por le Ucayali en 1834 (Larrabure i Correa 1907). Entre 1850-1860, los padres franciscanos Pallares y Calvo vieron la escisión practicada por los pueblos del Ucayali. "Luego que la joven llega a la edad de once o doce anos, se celebra una gran fiesta a la cual son convidados sus parientes y amigos, los cuales se presentan con sus cushmas nuevas y muy pintados; la joven que ha de ser circuncidada, aparece de medio cuerpo arriba llena de chaquiras de varios colores y puesta su cabeza con coronas de plumas a su alrededor…" (citado en Tournon 2002: 178).

Entre 1883-4, José Samanez y Ocampo viaja por el Ucayali y describe con gran énfasis los preparativos para la fiesta: "… uno o dos años antes, fabricando una gran casa, si no la tienen, plantando inmensos yucales, i procurando tener para

25. Entre los asháninka las figuras cosmológicas de la anaconda y el *inka* también están asociadas a los orígenes de los diseños usados para adornar los objetos y la piel. Sin embargo, los diseños asháninka tienen una apariencia diferente del *kené* shipibo-konibo.



el momento elegido todos los víveres necesarios a mantener, durante dos o tres meses, a 200 i 300 convidados. Fabrican al mismo tiempo, treinta o cuarenta vasijas para hacer inmensa cantidad de masato, destinado a servir de alimento i bebida a todos los convidados." (Larrabure i Correa 1907, citado en Tournon 2002: 178). Igualmente, Carlos Fry, quien viajó por el Ucayali entre 1886 y 1888, cuenta que "cuando una joven ha llegado a la época de la pubertad, la familia prepara un gran festín desde un año antes, se han concluido las múltiples fabricaciones de alfarería consistentes en grandes *moates* (vasijas), en lindos *quempos* (jarrones) y en finos *chumos* (cántaros), que su exquisito gusto en el trabajo de manipulación y dibujos podrían servir de modelos para su imitación en hierros y porcelana" (citado en Tournon 2002: 178).

Es de observar que se han encontrado muestras arqueológicas de la pieza de cerámica utilizada para ayudar a la cicatrización de los genitales femeninos en una variedad de lugares de la cuenca del Ucayali. Esta pieza, llamada *xebinanti*, también ha sido encontrada en la cuenca baja del Ucayali, en una zona de habitación Cocama, por lo que Morales (2002: 47, 2008) sostiene que existían redes de intercambio ceremonial fuertes entre los shipibo-konibo y los cocama. Las evidencias antropológicas esparcidas y los relatos de cronistas y viajeros indican que es muy probable que la operación de los genitales y defloración ritual de las muchachas hayan sido practicadas por un gran número de etnias de diferentes familias lingüísticas y lugares de la Amazonia, pero este es un tema sobre el que todavía no hay estudios especializados.

3. Fuentes inconclusas sobre la "escritura" shipibo-konibo

Al regresar de sus viajes por América, el explorador Alexander von Humboldt publicó una nota sobre unos cuadernos con anotaciones encontrado por el religioso franciscano Narcissus Silbar entre los pobladores panohablantes de la boca del río Sarayacu. Los cuadernos hechos con páginas de algodón cocidas al hilo y carátulas de palmera, contenían figuras humanas y animales y signos individuales alineados. Según los pobladores, los libros provenían de sus ancestros y trataban de "cosas ocultas que ningún extranjero debería de saber". Estos cuadernos suscitaron gran curiosidad entre los religiosos y demás europeos del lugar, pero se perdieron antes de que alguien pudiese comprender de qué se trataba (Gebhart-Sayer 1985: 153; Tournon 2002: 85).

Años después, en 1900, el etnólogo alemán von den Steinen encontró un diccionario manuscrito pano-español escrito por un franciscano que iba precedido por un texto intitulado "De las tradiciones de los jeroglíficos pano", en el cual se discutía sobre los testimonios de von Humboldt y se explica que los pano de Sarayacu

son aquellos cuyos antepasados tuvieron desde 1670 estrechas relaciones con los jesuitas; no sería sorprendente, por tanto, que hubiesen desarrollado algún tipo de escritura propia. Este texto y otro escrito por Marcoy también aluden a que los pano hacían una especie de papel con corteza sobre el que hacían diseños semejantes a una escritura. Posteriormente, Francis Castelnau (1850: 384) y Pedro Beltrán (Larrabure i Correa 1907) también mencionan la existencia de cintas de algodón cubiertas de caracteres.

Según Tournon (2002: 86), es muy probable que los cuadernos a los que se refería von Humboldt contuvieran algún tipo de grafismos hecho por los pobladores panohablantes, pero no constituían una escritura propia sino más bien dibujos hechos imitando las formas de las letras occidentales. Según este y otros autores, incluyendo a DeBoer y Raymond (1987), como no existen menciones del kené anteriores al siglo XIX, es probable que el arte de los diseños shipibo-konibo se haya originado en los centros misioneros del siglo XIX, como Sarayacu, en donde los panohablantes se encontraban reunidos con pueblos de lengua tupí.

Sin embargo, según otros autores, como Gerbhart-Sayer (1985: 155), lo que sucedió en las misiones fue una adaptación de las prácticas de diseños ancestrales shipibo-konibo, ya que los pobladores estaban fascinados por el poder que los libros tenían para los misioneros. Así se generó una nueva moda de hacer libros de *kené*. Hasta mediados del siglo XX, el uso de libros con diseños era común durante las fiestas del *ani xeati*. Durante el baile, el chamán cargaba en la cabeza una caja de madera con un libro dentro y se lo pasaba a las mujeres bellamente vestidas con todo tipo de adornos de *kené* (Waisbard y Waisbard 1959: 68). Al abandonarse la práctica del ritual, pasó esta moda y surgieron otras nuevas formas favoritas de materializar los diseños.[26]



Estatuilla antropomorfa elaborada con palo de balsa pintado. Década de 1950. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

A partir de la etnografía reciente, quisiéramos contribuir al debate sobre la posible relación entre el *kené* shipibo-konibo y la escritura occidental. Los propios shipibo-konibo contemporáneos espontáneamente relacionan el *kené* a la escritura. Por ejemplo, Herlinda Agustín nos explicó lo siguiente en una entrevista personal:

> Los diseños de los libros son como los diseños de nosotros shipibo, lo que nosotros llamamos *kené*. Pero nuestros diseños *kené* vienen del ayahuasca.

La escritura occidental es llamada *joxo joni kené*, "diseño de los blancos", y también *nawa kené*, es decir, el "diseño de los extranjeros", una idea que también se encuentra entre otros pueblos pano como los cashinahua (Lagrou 2007).

Colpron (2004) también informa que las hojas de los libros son, según los shipibo-konibo, semejantes a las hojas de las plantas con poder *rao*, y los grafismos de la escritura, semejantes a las nervaduras en las hojas, en donde se concentra el poder y

26. A mediados del siglo XX, cuando el *ani xeati* fue prohibido por las autoridades peruanas por tratarse de una mutilación del cuerpo femenino, una mujer llamada Wasamea encabezó un movimiento mesiánico llamado *Nete Mayatai* (Movimiento del Mundo). Se dice que ella poseía un libro con diseños y anotaciones secretas, aunque esto ha sido desmentido por algunos de sus descendientes. Es probable que Wasamea fuera quien incentivó el uso del *vero yoxin kené* (diseño del espíritu del ojo) con la cruz y las curvas que recuerdan el *ani xeati*.



el conocimiento de las plantas. Por esta razón, se pueden "dietar" libros, así como se dietan plantas, y de esta manera adquirir los "aires" de los espíritus de los libros.

> Por ejemplo, al tapar la olla donde cocinaba ayahuasca con papel periódico, un chamán adquirió el saber exótico de los periódicos. Desde entonces posee dos espíritus auxiliares extranjeros (*nawa jónibo*) y puede viajar a lugares lejanos (Colpron 2004: 270).

Dada esta información, no sería sorprendente si los cuadernos mencionados por von Humboldt estuviesen cubiertos de *kené* hechos en el estilo de aquella época. Es también muy probable que este *kené* fuese el resultado de la interacción entre los pano y los otros pobladores del lugar, incluyendo a los misioneros, los cocama y los quechua. Como todavía es el caso hoy en día, los ancestros de los shipibo-konibo también debían tener una actitud de apertura e innovación hacia sus vecinos. El estudio de la historia de los grafismos no puede limitarse a un solo grupo lingüístico y debe de incluir las relaciones con los pueblos vecinos.[27]

El debate sobre la existencia de una escritura shipibo-konibo debe de ser entablado tomando en cuenta todos los puntos de vista. Sería interesante invertir los papeles y, en lugar de intentar descifrar el *kené* con criterios occidentales, mirar la escritura occidental con ojos amazónicos. Para los shipibo-konibo, las plantas son semejantes a los libros, sus hojas, tallos y raíces llevan escritos diseños en sus superficies; y viceversa, los libros son semejantes a las plantas. Esta idea no es ajena al pensamiento occidental puesto que los libros están hechos de material vegetal y, curiosamente, tienen hojas. Pero el pensamiento shipibo-konibo va más allá al atribuir el origen de los conocimientos plasmados en los diseños a los espíritus "madres" de las plantas y, en última instancia, a la anaconda primordial, el ancestro cosmológico. Por eso, los diseños no son un mero registro: tienen *shama*, "potencia acumulada", transforman y curan el mundo, embelleciéndolo, y como las plantas, retoñan. El retoñar de los conocimientos por medio de los diseños condensa, a nuestro parecer, la vivencia shipibo-konibo de la continuidad entre los vivos y los antepasados. A caballo entre el mundo indígena peruano y el universo occidental, el siguiente verso de César Vallejo permite aproximarnos al *kené* mejor que cualquier explicación.

> Un libro retoñaba de su cadáver muerto
> (*España, aparta de mi este cáliz*, IX, César Vallejo, 1937)

Una de las principales diferencias entre la escritura occidental y el *kené* sería, entonces, que mientras la escritura occidental es un instrumento gráfico que permite registrar las palabras humanas, el *kené* permite registrar, recordar y revivir las luces coloridas, las melodías, los olores y las energías de los orígenes. De esta manera, el *kené* hace retoñar a la gente.

27. Los estudios lingüísticos han llegado a conclusiones encontradas: unos declaran haber desvelado un código secreto, otros sostienen que tal código es un engaño y acusan a algunas artistas shipibo-konibo de inventar los diseños cantables para impresionar a los curiosos y sobresalir entre las demás mujeres (Martin 2005; Barbec de Mori y Mori Silvano de Barbec 2008). Nos parece que ambas conclusiones reflejan los mismos obstáculos que gustaríamos evitar. El arte shipibo-konibo nunca ha sido estático ni aislado ni "puro". Se trata de un arte donde la relación con el "otro" es constitutiva, tanto así que explícitamente afirma el origen foráneo de los conocimientos, ya sea de los inkas, los blancos o los otros seres humanos y espirituales del entorno. Entonces, cualquier invención motivada por la relación con extranjeros encaja con la llamada tradición o identidad étnica shipibo-konibo. Más allá de un código lingüístico, es necesario considerar que leer implica un proceso de evocación de la memoria, una forma de revivir algo en la imaginación, y que esta experiencia personal tiene aspectos sinestéticos importantes. A nuestro parecer, la lectura, por usar esta palabra, que hacen las mujeres shipibo-konibo de los diseños es principalmente un proceso de evocación e inspiración, y el canto es una de las posibles expresiones de la conjunción de los sentidos asociada a esta experiencia.



cuarta parte

impacto y trascendencia del kené

Hoy en día, el *kené* shipibo-konibo se encuentra en todo el país y en el exterior.[28] Para la mayoría de peruanos y extranjeros que compra artesanías cubiertas de *kené*, es difícil imaginar que estos grafismos aparentemente sin sentido encierran múltiples significados tan complejos como los de nuestra escritura, correspondientes a la cosmovisión y a la transmisión ancestral de conocimientos, la estética y la medicina amazónicas. Pero para todos, tanto para el comprador como para el productor, el *kené* es un ícono de la identidad shipibo-konibo y del Perú amazónico.

Para los shipibo-konibo, el *kené* es un símbolo de su identidad ancestral y actual, porque en el *kené* se mantienen vivas las técnicas y los conocimientos de sus antepasados, y asimismo se afirman y establecen nuevas identidades en la interacción con el contexto regional, nacional e internacional. En particular, para las mujeres, ser shipibo-konibo y vestir *kené* son dos ideas inseparables. La gran mayoría continúa vistiendo las faldas *chitontes* en su día a día, en la comunidad y en la ciudad (Dávila 1982: 40; Illius 1994b; Temple 1999; Valenzuela y Valera 2005).



Hasta donde se sabe, no existen estudios especializados que den un diagnóstico cuantitativo de las dimensiones sociales y económicas del trabajo de producción y comercialización de artesanías entre los shipibo-konibo en su conjunto. Una primera aproximación, sin embargo, permite afirmar que la artesanía con *kené* es una fuente de empleo muy significativa para muchísimas familias shipibo-konibo en todas las comunidades, aunque nos permitimos estimar que la mayor concentración de artesanos y comerciantes de artesanías se encuentra en las comunidades cercanas a Pucallpa, especialmente en San Francisco de Yarinacocha. En Lima, en el mercado de Canta Gallo, en el Rímac, también se encuentra un importante foco de pobladores shipibo-konibo dedicados a la comercialización del *kené* producido en las comunidades (Zavala y Bariola 2008).

1. Mujeres artesanas, comerciantes y empresarias

Por medio del floreciente comercio de artesanías, las mujeres shipibo-konibo han recuperado la fuerte posición que les confería la matrilocalidad característica de su sociedad, la misma que se había desgastado por la introducción del trabajo jornalero. A través de la producción y la venta de artesanías con *kené*, una mujer puede obtener más dinero que un hombre en todo un mes de trabajo jornalero. La

28. Para dar una idea de cuán difundidas están las artesanías shipibo y el movimiento comercial que generan, en una búsqueda en internet realizada el día 13 de enero de 2009, dando entrada a las palabras *"kené shipibo"* en google.com se obtuvieron 3 090 referencias, la gran mayoría de ellas de sitios que comercializaban o exponían estos productos.



El kené *cambia al mundo: al cubrir a la gente y a las cosas, las embellece, las sana, las limpia y las fortalece*

producción de artesanías también se organiza alrededor de los grupos familiares matrilocales. Típicamente, una mujer mayor vive y trabaja rodeada por sus hermanas, sus hijas y sus nietas. Las mujeres de cada núcleo familiar matrilocal pasan largas horas, día a día, haciendo artesanías, conversando y cuidando a los niños pequeños. De esta convivencia entre mujeres parientes nacen los productos con *kené* que son puestos a la venta (Illius 1994b: 220; Maroti Shobo 2006; Suárez 2005; Pomposini 2008).

La organización de la venta de los productos también se articula entre mujeres pertenecientes a un mismo núcleo matrilocal o a núcleos matrilocales emparentados cercanamente, como los núcleos matrilocales de dos hermanas, primas o cuñadas. Algunas mujeres son designadas a viajar a ciudades como Pucallpa, Lima, Cuzco, Iquitos, y otras a vender los productos de las demás.[29] Estas mujeres actúan como representantes de los intereses de sus asociadas, negocian el valor de las piezas directamente con el comprador y traen de vuelta a la comunidad los ingresos generados, recibiendo una parte para sí en compensación por los gastos incurridos durante el viaje.

Según las mujeres, estos ingresos les permiten complementar los ingresos monetarios de sus esposos, y son necesarios para cubrir los gastos de subsistencia actuales y los estudios de los niños. En efecto, debido a la alta degradación de los recursos

29. En 1976 se créo la Empresa Multicomunal de Artesanía Maroti Shobo (2006), localizada en Yarinacocha y financiada originalmente por Oxfam. Esta asociación ha tenido un papel sobresaliente en el proceso de capacitación, producción y comercialización de los productos shipibo-konibo. Hoy en día existen varias asociaciones de artistas y artesanos shipibos, entre los cuales nombramos a Rabinrama y Chono Shobo.

naturales en gran parte de la cuenca del Ucayali, las familias dependen hoy en día de la compra de alimentos que hasta hace unas décadas les eran desconocidos, como arroz, fideos, aceite y pescado enlatado.

> Por más que nuestros esposos trabajen, no alcanza. Por más que sembremos arroz, demora tres o cuatro meses todavía para producir. Por esa razón salimos a vender artesanía (Valenzuela y Valera 2005:209).

El trabajo con las artesanías también ha generado cambios en las atribuciones femeninas y masculinas. Algunos varones han aprendido a hacer *kené*, aunque pocos consiguen trazar los diseños con la regularidad y la simetría de las mujeres. Además, la mayor parte de las comerciantes de *kené* continúan siendo mujeres. Sus actividades empresariales y sus viajes a las ciudades son, por lo general, aceptadas por sus esposos. Como explica Agustina Valera, existe en las parejas una alta valoración de la autonomía personal.

> Hay mujeres que cuando salen se malogran, se olvidan de sus esposos. También hay hombres celosos. Las mujeres de mente débil dejan a su marido. Si tenemos la mente fuerte, aunque un mestizo nos moleste o un Shipibo nos moleste, no nos dejamos. Al pobre hombre que hemos dejado en la comunidad no podemos hacerle



La artesanía con kené *es una fuente de empleo muy significativa para muchas familias en todas las comunidades shipibo-konibo.*

> eso (209) [...] Yo he andado varias veces, pero no me he separado de mi esposo. Nunca le he sido infiel a mi esposo. Cuando llego lo veo, pobrecito, me espera con pescado salado y yuca que ha cargado (Valenzuela y Valera 2005: 210).

A pesar de la fortaleza de sus pensamientos, su ánimo emprendedor y la complicidad que une a las parejas shipibo-konibo en el trabajo para conciliar las exigencias de la chacra, la familia y la venta de artesanías, el contacto con la ciudad tiene también efectos desarticuladores. En muchos casos, las familias sufren pérdidas y tienen que enfrentar por sus propios medios los abusos de los comerciantes e instituciones externas. Por ejemplo, hace unos años un caso afectó a un gran número de familias en San Francisco de Yarinacocha. Una institución (la cual preferimos no nombrar) hizo un gran pedido de piezas de cerámica pintadas con *kené* para la venta en Europa. La cantidad era grande, pues la idea era llenar un contenedor entero de cerámicas para el transporte internacional en bote. Además, la institución exigía que las cerámicas tuviesen rasgos regulares, lo cual iba en contra de la práctica shipibo-konibo según la cual cada mujer personaliza sus obras. Finalmente, después de mucho trabajo, la institución retiró su pedido, y las mujeres se quedaron con las piezas en casa.



Chano Meni (Robert Rengifo). Sin título. *2007. Acrílico sobre lienzo. 59 x 75 cm.*

El creciente contacto con las ciudades también puede tener repercusiones negativas sobre las familias, especialmente sobre los jóvenes. Cada vez más orientados hacia la comercialización y la busca de empleo en los centros urbanos, los muchachos y las muchachas están dejando de lado el trabajo agrícola en las chacras y perdiendo la familiaridad con el bosque y con las plantas de las que sus padres y abuelos derivan el sustento y grandes conocimientos. Muchos no entienden ya gran cosa sobre las *rao* y sus caminos de aprendizaje, y la confección de artesanías se ha vuelto una actividad desarticulada de la compleja cosmovisión de los mayores (Ramírez 1998; Espinoza 2003; Tubino y Zariquiey 2007).



Pepe Agustín Fernández. La madre tinaja. *2007. Acrílico sobre lienzo. 79 x 69 cm.*

En los centros urbanos, los jóvenes de ambos géneros, atraídos por la esperanza de completar sus estudios secundarios, se encuentran a menudo cara a cara con el trabajo forzado, la prostitución y el alcoholismo. En las comunidades cercanas a los centros poblados, el madre-solterismo, antes desconocido, está en crecimiento y es una de las grandes preocupaciones de los padres y madres de familia.

El impacto social de la nueva economía del *kené* y la integración a la economía comercial y la vida citadina que acarrea tiene matices positivos y negativos, no obstante, la creatividad y la capacidad de innovación de las familias shipibo-konibo por ganarse nuevos espacios en la sociedad regional, nacional e internacional es de admirar.

2. Trascendencia del *kené* en el arte del Perú y el mundo

La excepcional calidad de las piezas decoradas con *kené* hechas por las grandes maestras alfareras, pintoras y bordadoras shipibo-konibo ha atraído la atención de las casas de arte del mundo. Las primeras exposiciones internacionales fueron organizadas en 1979 en la galería Monts des Arts, de Daniel Abras, Bruselas, y en la galería Quadri, de Madeleine Witzig, Lausanne. Posteriormente, tuvieron lugar exposiciones organizadas en 1984 por el Center for Interamerican Relations, Nueva York, y en 1992, por La Municipalidad de Crest (Drôme) y por Terra Viva en Saint Quentin la Poterie, Francia (Temple 1992: 14).

Recientemente, las exposiciones internacionales y nacionales se han multiplicado, así como la cantidad de filmaciones, publicaciones y otro tipo de productos lanzados.[30] También ha surgido un gran interés por la pintura innovadora de algunos jóvenes shipibo, principalmente varones, que combinan las técnicas figurativas de la pintura occidental con el *kené* de las mujeres.

Pintan con pincel sobre un lienzo extendido, mezclando tintes naturales y pinturas acrílicas. Algunos han logrado penetrar el círculo de las salas de arte de las

30. Por ejemplo, en febrero 2007 el Colectivo Aents organizó en la municipalidad de Miraflores, Lima, una exposición individual sobre las telas bordadas y pintadas por Herlinda Agustín. La exposición llamada "Soy mujer shipiba, estas son mis visiones, sus diseños y sus cantos" se acompañó de un cd de cantos chamánicos. (www.colectivoaents.blogspot.com) (03/03/2009).


ROLDAN PINEDO

ciudades, y han comenzando a recibir el reconocimiento del medio, y del mercado artístico nacional e internacional. Su desarrollo es una demostración más de la notable capacidad de innovación de los shipibo-konibo y de su constante dialogar con las propuestas de la sociedad nacional así como con los miembros de las etnias vecinas, una actitud que los ha caracterizado a lo largo de la historia.

Entre los artistas que practican este nuevo género pictórico figurativo se encuentran Robert Rengifo, Roldán Pinedo, Elena Valera, que pertenecen a la generación que participó en los talleres de arte organizados en Lima por Pablo Macera en la década de los 90. Una nueva generación de jóvenes pintores está actualmente agrupada en el colectivo Barin Bababo y la asociación Noi Rao,[31] organizaciones que se concentran principalmente en la comunidad de San Francisco de Yarinacocha. Entre estos pintores nombramos a los hermanos Elmer, Grover, Marcial y Leonardo Inuma Pezo, como a Loiver Yui López, Filder Agustín Peña, Pepe Agustín Fernandez, Lainer Mori Huayta, Andrés Inuma y muchos otros jóvenes que desde la escuela están dando sus primos pasos en la pintura.

El *kené* también se ha convertido en una fuente de inspiración para artistas nacionales e internacionales, quienes exploran y utilizan grafismos shipibo-konibo en sus obras. Existe un gran interés por explorar nuevas fronteras del *kené* y de los motivos del ayahuasca entre los pintores contemporáneos,[32] como Jorge Eduardo Eielson, quien arma y pinta sogas retorcidas sobre sí mismas semejantes a la soga del ayahuasca; Harry Chávez, que utiliza mostacillas para plasmar los circuitos de luz colorida de las visiones de ayahuasca; Charo Noriega, que pinta *kené* magnificado; y Christian Bendayán, que pinta junto con mujeres shipibo, combinando trazos de su pintura con trazos de *kené* hechos por ellas. También existe un gran interés de parte de los músicos por realizar obras de fusión musical creativa. Notamos, por ejemplo, la obras multimedia de Dante di Rosa, quien combina video, palabra escrita y sonido, creando nuevas armonías entre *kené*, canto chamánico y música europea. La utilización de multimedia es, en efecto, especialmente adecuada para transmitir los múltiples significados y el efecto sinestético del *kené*.

Dada la importancia del *kené* en la identidad cultural colectiva del pueblo shipibo-konibo, en la economía turística y en las artes contemporáneas del Perú y del mundo, su reconocimiento como patrimonio cultural de la nación es un merecido homenaje a los hombres y las mujeres shipibo-konibo que con su perseverancia y creatividad han logrado hacer que los peruanos citadinos aprendamos de ellos, así como ellos aprendieron de los seres solares celestiales *inka* a admirar y hacer *kené*. Gracias a ellos, también podemos embellecernos y lucir los diseños de la anaconda.

31. En 2007, la asociación Noi Rao publicó un libro de mitos shipibo-konibo ilustrados por esta nueva generación de pintores. En diciembre 2007-enero 2008, el colectivo Barin Bababo presentó la exposición “Barin Bababo, encuentro de pintores shipibo” en el Museo de la Nación, con novedosas obras de estos artistas. Gran parte de las piezas han sido vendidas a coleccionistas extranjeros (Ver: http://barinbababo.wordpress.com/) (03/07/2008)

32. En enero 2008, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos organizó una exposición de pintura amazónica llamada “La piel de un río”, que contaba con varias piezas hechas por artistas peruanos utilizando los motivos del *kené* shipibo-konibo. Ver también la producción de grabados sobre papel artesanal inspirados en el *kené* por Marco Durán, Carolina Salinas y Zoila Reyes (2008)

bibliografía

Alcántara, Fray Tomás
1899-1900 "Viaje al Ucayali (en 1807)". En *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* 9: pp. 442-461.

Almeida, Kátia Maria Pereira
2000 *O Estilo gráfico shipibo: Arte e estética na amazônia peruana*. Tesis de doctorado. Museo Nacional, Universidad Federal de Rio de Janeiro.

Alès, C.
1981 "Les tribus indiennes de l'Ucayali au XVIe siècle". En *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 10 (3-4), pp. 87-97.

Arcand, B.
1984 *Sexed time in Sexual Ideologies*. En *Lowland South America*. K.M. Kensinger (ed.). Working Papers on South American Indians 5, Vermont, Bennington College, pp. 12-15.

Arévalo, G.
1986 "El ayahuasca y el curandero shipibo-conibo del Ucayali". En *América Indigena* 46 (1), pp. 147-161.
1994 *Medicina indígena. Las plantas medicinales y su beneficio en la salud shipibo-conibo*. Lima: Edición AIDESEP (Asociacion Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana).

Asociación Noi Rao
2006 *Shipibo-Konibo jonibaon nete. El mundo de los shipibo-konibo*. Lima: CAAAP.

Balzano, S.
1978 "Prospección ethnográfica entre los shipibo (pano) de Maputay". En *Scripta Ethnologica* 5, pp. 183-186.

Barbec de Mori, Brend y Laidai Mori Silvano de Barbec
2008 "La Corona de la inspiración: Los diseños shipibo-konibo y sus relaciones con cosmología y música". En *Indiana* 25: 1-30.

Barin Bababo
2008 "Encuentro de pintores shipibo". Exposición. Museo de la Nación. Lima http://barinbababo.wordpress.com/ (03/03/09)



Barrau, J.
1990 “L’homme et le végétal”. En *Histoire des Mœurs I.*, J. Poirier (éd.). Paris: Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 1279-1306.

Basurto Carvo, Enrique
2007 La materialización y difusión de la cultura inmaterial de los pueblos indígenas amazónicos. www.colectivoaents.com (03/03/2009)

Behrens, C. A.
1986 “Shipibo Food Categorization and Preference: Relationships Between Indigenous and Western Dietary Concepts”. En *American Anthropologist* 88, pp. 647-657.

Belaunde, Luisa Elvira
2008 “Tres artistas aprenden a hacer *kené*”. Introducción. Cuaderno de grabados sobre papel artesanal. Producción a mano por Marco Durán, Carolina Salinas y Zoila Reyes. Lima.
2007 “El brillo de los tintes de la selva: la pintura de Roldán Pinedo, maestro shipibo”. En *Gaceta Cultural del Perú*, Instituto Nacional de Cultura, 8, 2007, Lima, pp.24-25.
2006 “A força dos pensamentos, o Fedor do sangue: Hematologia e gênero na Amazônia”. En *Revista de Antropologia* vol 49 (1), pp. 205-243.
2005 *El recuerdo de luna. Sangre, género y memoria entre los pueblos Amazónicos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2001 *Viviendo bien. Género y fertilidad entre los Airo-Pai de la Amazonia peruana*. Lima: CAAAP.

Bergman, R.
1990 *Economía amazónica. Estrategias de subsitencia en las riberas del Ucayali en el Perú*. Lima, CAAAP.

Bertrand Rousseau, Pierette
1983a “Images du temps mythique/moment d’un itinéraire: fragment de la tradition orale shipibo”. En *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines* 12 (3-4), pp. 83-107.
1983b “De cómo los shipibo y otras tribus aprendieron a hacer los dibujos típicos y a adornarse”. En *Amazonia Peruana* 5 (9), pp. 79-85.
1984 “A Propósito de la Mitología Shipibo”. En Anthropologica 2 (2), pp. 209-232.
1986 “La concepción del hombre entre los shipibo”. En *Anthropologica* 4, pp. 93-114.
1994 *Vision blanche, vision indienne. Traversée anthropologique d’une culture Amazonienne: les Shipibo de l’Ucayali.* 4 volumes. Tesis de doctorado, Université René Descartes-Paris V.
1996 “Un aspecto de la dialéctica masculino-feminino en la mitologia shipibo”. En *Anthropologica* 14, pp. 81-103.
2005 *Mythes de l´Amazonie. Une traversée de l´imaginaire shipibo*. Paris: l´Harmattan.

Beysen, Peter
2008 *Kitarentse, pessoa, arte e estilo de vida asháninka*. Tesis de doctorado, Universidad Federal de Rio de Janeiro.

Brabec, Bernd
2002 *Ikaro. Medizinische Gesaenge der Ayawaska-Zeremonie im peruanischen Regenwalk*. Tesis de maestría en musicología, Universidad de Viena.

Calavia, Oscar
2006 *O nome e o tempo dos yaminawa. Etnologia e história* dos yaminawa do Acre. Rio de Janeiro: NUTI

Campos, R.
1974 "Producción de pesca y caza de una aldea shipibo en el río Pisqui". En *Amazonia Peruana* 1 (2), pp. 53-74.

Cárdenas, C.
1989 *Los unaya y su mundo. Aproximación al sistema médico de los shipibo-conibo del río Ucayali*. Lima: Instituto Indigenista Peruano, CAAAP.

Carpo Evangelisti, Azurra
2004 *Hacerse mujer shipibo en la época de la globalización. Derechos, conflictos y discursos identitários en la región Ucayali – Perú*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Caruso, Giuseppe
2005 *Onaya shipibo-conibo. El sistema médico tradicional y los desafíos de la modernidad*. Quito: Abya-Yala.

Castelnau, Francis de
1850 *Expédition dans les parties centrales des l´Amérique du Sud*, tomo 2, libro 3, pp. i-xii, 1-112, pl. 1-50, Poissons.

Colectivo Aents
2007 *"Soy mujer shipibo-konibo. Estas son mis visiones, sus diseños y sus cantos"*. En http://colectivoaents.blogspot.com (03/03/2009)

Colpron, Anne Marie
1998 *La classification, l'utilisation et le symbolisme des plantes dans le chamanisme des Shipibo de l'Ucayali*. Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal.
2000 "Taxinomies végétales et chamanisme. Enquête ethnographique chez les Shipibo d'Amazonie péruvienne". En *Les Cahiers d'Anthropologie* 3, pp. 21-32.
2004 *Dichotomies sexuelles dans l'étude du chamanisme: le contre exemple des femmes "chamanes" Shipibo-konibo-Conibo Amazonie Péruvienne*. Tesis de doctorado, University of Montréal.

2005 “Monopolio masculino do xamanismo amazônico: o contra-exemplo das mulheres xamãs shipibo-conibo”. En *Mana* 11(1).
2006 ”Chamanisme féminin ‘contre-nature’: Menstruation, gestation et femmes chamanes parmi les shipibo-conibo de l´Amazonie occidentale”. *Journal de la Société des Américanistes*, 93(1-2) :203-235.

Cornejo Chaparro, Manuel
2005 “El Mundo mítico amazónico”. En *El Peruano*, diario oficial, suplemento, 4 (97), pp. 6-7.

Cotton Knit
2006 *Tejidos emblemáticos de la Amazonia peruana*. Lima: Cotton Knit.

D’Ans, A-M.
1982 *L’Amazonie péruvienne indigène: anthropologie écologique, ethnohistoire, perspectives contemporaines*. Paris: Payot.
1994 “L’initiation et l’excision des filles chez les indiensShipibos d’Amazonie. Informations ethnographiques provenant de documents d’amateurs”. En *L’Ethnographie* 90 (2), pp. 9-29.

Dávila, C.
1986 “Shamanismo y curandería shipiba”. En *Revista del Banco Agrario del Perú* 5, pp. 43-45.

DeBoer, Warren
1981 “Buffer Zones in the Cultural Ecology of Aborigenal Amazonia: an Ethnohistorical Approach”. En *American Antiquity* 46 (2), pp. 364-377.
1986 “Pillage and production in the Amazon: a view through the Conibo of the Ucayali Basin, eastern Peru”. En *World Archaeology* 18 (2), pp. 231-246.
1999 “The Big Drink: Feast and forum in the upper Amazon”. En Brian Hayden y Michall Dietlyer (edits.), *Feasting in Prehistory.* Washington: Smithsonian Institution Press.

DeBoer, W. R.; J. Scott
1987 “Roots Revisited: The Origins of the Shipibo Art Style”. En *Journal of Latin American Lore* 13 (1), pp. 115-132.

DeBoer W.R; D.W. Lathrap
1979 “The making and breaking of shipibo-conibo ceramics”. En Carol Kramer (ed) *Etnoarchaeology.* New York, 102-138.

Deleage, Pierre
2003 “L´anaconda”. En *Regards des Amériques* 9 (29-30)
2005 *Le chamanisme Sharanahua. Enquête sur l´apprentissage et l´épistémologie d´un ritual*. Tesis de doctorado, Universidad de París, Ècole des Hautes Études en Sciences Sociales.

2006 "Le répertoire graphique des sharanahua". En *Journal de la Société des Américanistes*.

Deshayes, Pierre
1992 "Paroles chassées. Chamanisme et chefferie chez les Kashinawa". En *Journal de la Société des Américanistes* LXXVIII-II, pp. 95-106.
2002 "Frayeurs et visions chamaniques: le malentendu thérapeutique". En *Psychologie Française*, 47 (2).

Deshayes, P. y B. Keifenheim
1994 *Penser l'Autre chez les Indiens Huni Kuin de l'Amazonie*. Paris: L'Harmattan.

Dobkin de Rios, M.
1976 "Female Odors and the Origin of the Sexual Division of Labor in Homo sapiens". En *Human Ecology* 4 (3), pp. 261-262.
1984 *Visionary Vine: Hallucinogenic Healing in the Peruvian Amazon*. Prospect Heights, Waveland.
1986 "Duración urbana amazónica: ¿concordancia o discrepancia doctrinal?". En *Amazonia Peruana* 9 (15), pp. 99-105.
1989 "A Modern-Day Shamanistic Healer in the Peruvian Amazon: Pharmacopoeia and Trance". En *Journal of Psychoactive Drugs* 21 (1), pp. 91-98.

Dole, G. E.
1998 "Los Amahuaca" in collectif *Guía Etnográfica de la Alta Amazonia*. Vol. IV. Quito: Abya Yala, pp. 125-273.

Erikson, P.
1986 "Altérité, tatouage et anthropophagie chez les Pano: la belliqueuse quête du soi". En *Journal de la Société des Américanistes* LXXII, pp. 185-209.
1987 "De l'apprivoisement à l'approvisionnement: chasse, alliance et familiarisation en Amazonie amérindienne". En *Technique et Culture* 9, pp. 105-140.
1992 "Uma Singular Pluralidade: A Ethno-Historia Pano". En *Historia dos Indios no Brasil*. M. Carneiro da Cunha (éd.). Sao Paulo: FAPESP, pp. 239-252.
1993 "Une nébuleuse compacte: le macro-ensemble pano". En *L'Homme* 126-128 XXXIII (2-4), pp. 45-58.
1996 *La Griffe des aïeux. Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Louvain, Paris, Peeters, SELAF.
2000 "Introduction" et "Dialogues à vif... Note sur les salutations en Amazonie", en *Les rituels du dialogue. Promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes*. Recherches et thématiques 6, A. Monod Becquelin, P. Erikson (éds.). Nanterre, pp. 115-138.
2003 "Is Matis body art a form of shamanism?". En Catherine Alés, Jean Chappino y Mark Harris (edits.), *Image, Performance and Representation in American Shamanic Societies*. Actas de conferencia, Saint Andrews, pp. 109-115.

2004 — "Biére, masques et tatouages chez les Matis d´Amazonie Brésilienne". En Philipe Erikson (ed.), *La Pirogue Ivre. Bières traditionelles en Amazonie.* Saint-Nicholas-de-Port: Musée Français de la Brasserie, pp. 43-50.

Espinoza de Rivero, Óscar
2003 — "Los pueblos indígenas de la Amazonia peruana ante el proceso de globalización". En *Los impactos de la globalización en la sociedad peruana*, Lima: UARM.
2005 — *Indigenous Politics in the Peruvian Amazon: An Anthropological and Historical Approach to Shipibo Political Organization*. Tesis de doctorado, New York, New School of Social Research.

Ferrero
2005 — "Los machiguenga: tribu selvática del sur-oriente peruano". En *El rostro amazónico del cusco*. Ugarte Centeno A.(compiladores). Lima: UNMSN-INC, pp. 27-70.

Follér, Maj-Lis
2002 — "Del conocimiento local y científico al conocimiento situado e híbrido. Ejemplos de los shipibo conocibo del Este peruano". En M.E. Gonzáles (ed.), *Conocimiento, salud y derechos indígenas en la Amazonia*. Anales, Nueva época 5, Instituto iberoamericano, Universidad de Göteborg pp. 61-118.

FUCSHICO
1998 — *Non requenbaon shinan. El origen de la cultura shipibo-konibo: leyendas, historias, costumbres, cuentos.* Ucayali-Lima: Fundación Cultural Shipibo-Conibo, série tradición oral, 1.

Gebhart-Sayer, Angelika
1985 — "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context". En *Journal of Latin American Lore* II: 2, pp. 143-175.
1986 — "Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo". En *América Indígena* 46 (1), pp. 189-218.
1987 — *Die spitze des bewubsteins: unterssuchungen zu weltbild und kunst der shipibo-konibo.* Klauss Renner Verlag, Hoenschaftlam. Tesis de doctorado de la Universidad de Tuebingen.

Gonzáles, María Eugenia
2002 — "In search of curing knowledge, the story of a female health specialist among the shipibo-coonibo in the Peruvian Amazon". En M.E. Gónzales (edit), *Conocimiento, salud y derechos en la Amazonia*. Anales, Nueva Época 5, Instituto Ibeoramerico, Universidad de goteborg, pp. 109-149.

Gow, P.
1989 — "The perverse child: desire in a native amazonian subsistence economy". En *Man* 24 (4), pp. 567-582.
1991 — *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*. Oxford: Clarendon Press.

1994 “River People: Shamanism and History in Western Amazonia”. En *Shamanism, History and the State*, N. Thomas, Humphrey C. (ed.). The University of Michigan Press, pp. 90-113.

1995 Cinema da floresta. Filme, alucinação e sonho na amazônia peruana. En *Revista de Antropologia*, 38 (2).

2001 *An Amazonian Myth and its History*. Oxford: Oxford University Press.

Guchte, Maarte van de

1992 “Rationale of a Collector: Donald W. Lathrap and shipibo art”. En “Gifts of the Cayman: Essays in honor of Donald W. Lathrap”, special issue of *Journal of the Steward Anthropological Society*, 20 (1-2).

Guillen, F.N.

1975 “El Sistema de Colores en el Idioma Shipibo”. En *Educación, La Revista del Maestro Peruano* 6 (13), pp. 27-34.

Heath, C.

1980 “El tiempo nos venció. La situacion actual de los Shipibos del rio Ucayali”. En *Boletin de Lima* 5, pp. 76-84.

2002 *Una ventana hacia el infinito. Arte shipibo-conibo*. Libro de la exposición, Lima: ICPNA.

Heise M., L. Landeo y A. Bant

1999 *Relaciones de género en la amazonia peruana*. Lima, CAAAP.

Hern, W.

1976 “Knowledge and Use of Herbal Contraceptives in a Peruvian Amazon Village”. En *Human Organization* 35 (1), pp. 9-19.

1992 “The impact of cultural change and population growth on the Shipibo of the Peruvian Amazon”. En *The latin american anthropology review* 4 (1), pp. 3-7.

Hugh-Jones, C.

1979 “La fibre et la pulpe”, en *L’ethnographie* LXXV (2), pp. 21-46.

IIP (Instituto Indigenista Peruano)

1986 *Seminario taller sobre estudios, experiencias y aplicación de la medicina tradicional en el ámbito del grupo étnico shipibo conibo del río Ucayali.* Clara Cardenas (éd.), Lima.

Illius, B.

1982 *Some observations on Shipibo-Conibo shamanism*. Symposium “Shamanism in Lowland South American Societes: a Problem of Definition”, manuscrito, 44th International Congress of Americanist, Manchester.

1992 “The Concept of *Nihue* Among the Shipibo-Conibo of Eastern Peru”. En *Portals of Power. Shamanism in South America*. E.J. Langdon, G. Baer (éds.), University of New Mexico Press, pp. 63-77.

1994a "La Gran Boa: Arte y Cosmologia de los Shipibo-Conibo". En *Amazonia Peruana* 24 (12), pp. 185-212.
1994b "Arte tradicional y comercial: Los shipibo-Conibo". En *Amazonia*.
2002 "Arte tradicional y comercial: Los shipibo-conibo". En *Una ventana hacia el infinito*, Catálogo de exposición. Lima: ICPNA, pp. 55-58.

Instituto del Bien Común
2005 *Where our Ancestros Walked. Mapping the Historico Cultural Space of the Yaneshas*. Serie de 4 videos. Lima: IBC

Jacinto, Pablo
2009 Estudio del sistema de denominación antroponímica de la cultura asháninka. Tesis de grado en lingüística, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Kapila, Sachin
2005 En *El rostro amazónico del Cusco*. Ugare Centeno A. (compiladores). Lima: UNMSN-INC, pp. 95-101.

Karsten, R.
1955 "Los Indios Shipibo del Rio Ucayali". En *Revista del Museo Nacional* 24, pp. 154-173.

Keifenheim, B.
1990 "Nawa: un concept clé de l'altérité chez les Pano". En *Journal de la Société des Américanistes* LXXVI, pp. 79-94.
1992 "Identité et altérité chez les Indiens Pano". En *Journal de la Société des Américanistes* LXXVIII-II, pp. 79-93.
1997 "Futurs beaux-frères ou esclaves? Les Kashinawa découvrent des Indiens non contactés". En *Journal de la Société des Américanistes* 83, pp. 141-158.
2002 "Suicide à la kashinawa. Le désir de l'au-delà ou la séduction olfactive et auditive par les esprits des morts". En *Journal de la Société des Américanistes* 88, pp. 91-110.

Kensinger, K. M.
1973 "Banisteriopsis Usage Among the Peruvian Cashinahua". En *Hallucinogens and Shamanism*. M. Harner (éd.) New York, Oxford University Press, pp. 9-14.
1974 "Cashinahua Medecine and Medecine Men". En *Native South Americans. Ethnology of the Least Known Continent*. Patricia J. Lyon (éd.). Boston: Little, Brown and Company, pp. 283-288.
1975 *The Cashinahua of Eastern Peru*. En The Haffenreffer Museum of Anthropology, Brown University.
1983 "On Meat and Hunting". En *Current Anthropology* 24, pp. 128-129.
1984 "Sex and Food: Reciprocity in Cashinahua Society?". En *Sexual Ideologies in Lowland South America*. K.M. Kensinger (éd.). Working Papers on South American Indians 5, Vermont, Bennington College, pp. 1-3.

1989 "Hunting and male domination in Cashinahua society". En *Farmers as Hunters. The implications of sedentism*. S. Kent (éd.). Cambridge University Press, pp. 18-26.

1998 "Los Cashinahua" En *Guía Etnográfica de la Alta Amazonia*, Santos F. y Braclay F. (eds), vol. IV. Quito, Abya Yala, pp. 2-124.

Lagrou, Els

2007a *A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica (Kaxinawa).* Rio de Janeiro: Top Books.

2007b "Identidad y Alteridad desde la perspectiva cashinahua". En *Amazonia Peruana* 30, pp. 211-238.

1998 *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tesis de doctorado. Universidad de São Paulo.

Landolt, Gretna

2005 *El Ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonia indígena ilustrados por su gente.* Lima: ICAM.

Lamar, T.

1985 *Medicinal Plant Use of the Shipibo Indians of the Peruvian Montaña*. Mémoire de Maîtrise, Université de Washington.

Larrabure i Correa, Carlos

1905 "Colección de leyes, decretos, resoluciones i otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto", XVI: 125, Lima.

Lathrap, D. W.

1970 *The upper Amazon*. New York, Praeger.

1973 "The antiquity and importance of long-distance trade relationships in the moist tropics of Pre-Columbian South America". En *World Archaeology* 5 (2), pp. 170-186.

1985 "The Roots of the Shipibo Art Style: Three Waves on Imiriacocha or There Were Incas Before the Incas". En *Journal of Latin American Lore* 11 (1), pp. 31-119.

Leclerc, Frédérique Rama

2002 "Adquisición y transmission del saber ambiental entre los shipibo", en M. Lenaerts y Ph. Ericsson (edits), *Idées è boutourer. Ethno-écologie amazonienne*. Nanterre: Laboratoire d´ethnologie et de sociologie comparative, pp. 195-206.

2003a "Función de los diseños *kene* en la población shipibo: una visión holística del mundo". En Catherine Alés, Jean Chappino y Mark Harris (convenors), Image, *Performance and representation in American Shamanic Societies*, University of Saint Andrews, pp. 117-124.

2003b *Des modes de socialization par les plantes chez les Shipibo-Conibo d´Amazonie péruvienne. Une étude des relations entre humains et non-humains dans la construction sociale*, tesis de doctorado en antropología, Universidad de Paris X-Nanterre.

2004 "Les noi rao". En Oscar Calavia Sáez, Marc Lenaerts and María

Spadafora (edits.), *Paraíso abierto, jardines cerrados. Pueblos indígenas, saberes y biodiversidad*. Quito: Abya-Yala, pp. 151-176.

Loriot, J., Lauriault, E. y Day, D.
1993 *Diccionario shipibo-castellano*. Pucallpa, ILV, Serie Linguistica Peruana 31. Lizarzaburu Livia, Luz Marina
1966 *Los juegos en la comunidad shipibo*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

McKenna D., G.H.N. Towers y F.S. Abbot
1984 «Monoamine oxidase inhibitors in South American hallucinogenic plants: Tryptamine and B-carboline constituents of Ayahuasca". En *Journal of Ethnopharmacology*, vol.10, nº 2, pp.195-223.

McKenna. D., L. Johsn y P. Ryall
1990 "Analysis of aboriginal drug samples by thin-layer chromatography and high pressure liquid chromatography: detection of indolethylamine and B-carboline constituents". En *Botany* 435, Term Project.

Luna, Luis Eduardo
1986 "Le concept de plantes qui enseignent chez quatre chamanes métis d'Iquitos, dans le nord-est du Pérou". En *Psychotropes* 3 (2), pp. 57-76.
1992 "Icaros. Magic Melodies Among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon". En *Portals of Power. Shamanism in South America*. E.J. Langdon, G. Baer (éds.), University of New Mexico Press, pp. 231-253.

Luna, Luis Eduardo y Pablo Amaringo
1991 *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. North Atlantic Books, Berkley, California.

Luna, L-E., D.J. Mc Kenna y G.H.N. Towers
1986 "Ingredientes biodinámicos en las plantas que se le mezclan al ayahuasca: una farmacopea tradicional no investigada". En *América Indigena* 46 (1), pp. 73-99.

Mabit, Jacques, José Campos y Julio Arce
1992 Consideraciones acerca del brebaje ayahuasca y perspectivas terapéuticas. Tarapoto: Takiwasi.

Marcoy, P.
1869 *Voyages à travers de l´Amérique du Sud. De l´océan Pacifique á l´océan Atlantique*. Tomo 1, Paris.

Maroti, Shobo
2006 Informe de actividades de la asociación de artesanos. Heifer Peru Project report.

Martin, Barret H.
2005 “Woven Songs of the Amazon (Icaros and Weaving of the Shipibo Shamans)”, ponencia presentada en la 50th Annual Conference of the Society of Ethnomusicology, Atlanta.

McCallum, C.
1989 *Gender, Personhood and social organization amongst the Cashinahua of Western Amazonia*. Tesis de doctorado, London University.
1990 “Language, Kindship and Politics in Amazonia”. *Man* 25, pp. 412-433.
1994 “Ritual and the origin of sexuality in the Alto Xingu”. En *Sex and Violence. Issues in representation and experience*. P. Harvey et P. Gow (éds.), London, Routledge, pp. 90-114.
1999 “Adquisição de gênero e habilidades produtivas: o caso Kaxinawa”. En *Estudos Feministas* 7(1), pp. 225-237.

Meggers, B. J.
1992 “Prehistoric Population Density in the Amazon Basin”, en J.W. Verano et D.H. Ubelaker (éds.), *Disease and Demography in the Americas*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 197-205.

Morales, Daniel
2008 “Reconstruyendo algunos aspectos socio-culturales de artefactos escarbados en el bajo Ucayali”. En *Amazonía Peruana* 31.
2002 “Contactos entre cocamas y shipibos: un acercamiento arqueológico en la Amazonía peruana”. En *Investigaciones Sociales* VI(10): 47-70.

Morin, Françoise
1973 *Les Shipibos de l´Ucayali. Rencontre d´une civilisation amazonienne et de la civilisation occidentale.* Tesis de doctorado 3e Cycle, Paris V-Sorbonne.
1976 “L’attente de l’Inca ou l’exemple d’un messianisme raté”. En *Hommages à Roger Bastide. L’autre et l’ailleurs*. Berger Lerault (éd.). Paris, pp. 416-422.
1992 “Les premiers congrès Shipibo-Conibo dans le contexte politique et religieux des années 60-70”. En *Journal de la Société des Américanistes* LXXVIII, pp. 59-77.
1998 “Los Shipibo-Conibo”. En collectif, *Guia Etnografica de la Alta Amazonia*, vol. IV. Quito, Abya Yala, pp. 275-448.
2003 “Enfants d´esprits et conjoints invisibles ou la double vie sociale des chamanes inuit et shipibo”. En *Parcours anthropologiques* 3, pp. 39-45.

Morin, F. y B. Saladin d’Anglure
1998 “Mariage mystique et pouvoir chamanique chez les Shipibo d’Amazonie péruvienne et les Inuit du Nunavut Canadien”. *Médiations chamaniques. Sexe et genre. Anthropologie et Sociétés*, 22 (2), pp. 49-74.

Myers, Thoas

1974 “Spanish Contacts and Social Change on the Ucayali River, Peru”. En *Ethnohistory* 21 (2), pp. 135-157.

1981 “Aboriginal trade networks in Amazonia”. En *Networks of the Past: Regional Interaction in Archéology*. P. D. Francis, F.J. Kense, P.G. Duke (éds.) University of Calgary, pp. 19-30.

1988 “Visión de la prehistoria de la amazonia superior”. En Seminario de Investigaciones Sociales en la Amazonia, Iquitos, CETA, pp. 37-87.

2002 “Looking Inward: the florescence of Conibo; Shipibo Art during the rubber Boom”. En T. Myers y María Susana Cipolletti (eds.), *Arts and Artifacts in Amazonia*. Bonn: Verlag Anton Saurweing Collection American Studies 36, pp. 127-142.

Perú-Ministerio de Educación

1993 *Quirica*. Región Ucayali, Dirección Regional de Educación del Ucayali. Unidad de Educación bilingüe.

Pomposini, Paola

2008 *Non Ashët, nuestra cultura*. Exposición y textos. Museo José Hernández, Buenos Aires.

2008 Hijas de las Arañas. Proyectos de la asociación de artesanas shipibo-conibo.

Ramírez, Guillermo

1995 *Joni Benatian Non Morbo Ipaoni. La vida de los primeros shipibos*. Cuadernos Educativos Interculturales. Serie Tradicional Oral, Lima: Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonia Peruana.

1998 *Testimonio y cuentos shipibo*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, seminario de historia rural andina.

Regan, J.

1986 “Chamanismo y etnobotánica en la cuenca amazónica”. En *América Indígena* 46 (1), pp. 164-166.

1987 “Religión Indígena Amazónica”. En *Shupihui: Revista Latinoamericana de Actualidad y Análisis* XII (41), pp. 85-90.

1993 *Hacia la Tierra sin Mal. La Religión del Pueblo en la Amazonia*. Iquitos, CAAAP, CETA, IIAP.

Renard-Casevitz, France Marie

1988 “L’Histoire ailleurs”. En *L’Homme* 106-107, XXVIII (2-3), pp. 213-225.

1991 *Le Banquet Masqué: une mythologie de l’étranger chez les Indiens matsiguenga*. Paris: Coll. Recherche, Lierre et Coudrier.

1992 “Sel: femme gemme, femme condiment”. En *Journal de la Société des Américanistes* LXXVIII-II, pp. 133-149.

1993 “Les formes de l’appréhension de l’Autre de l’Ancien au Noveau Monde”. En *Amériques latines: une altérité*. C. Descamps (éd.), Éditions du Centre Pompidou, Paris, pp. 91-121.

2003 “Visión histórica de la cuenca Urubamba-Ucayali y de sus pobladores arawakos y panos”. En *Bajo Urubamba, Machiguengas y Yines*, Lima: Pluspetrol, Hint, SK, Tecpetrol, pp. 29-44.

Renard-Casevitz, F.M., T. Saignes y A.C. Taylor
1986 *L´inca, l´espagnol et le sauvage.* Paris: Éditions Recherche sur les civilizations.

Rivier, L. y J.E. Lindgren
1970 “Ayahuasca, the South American Hallucinogenic Drink: and Ethnobotanical and Chemical Investigation”. En *Economic Botany* 24, pp. 101-127.

Roe, P.
1979 “Marginal Men: Male Artists Among the Shipibo Indians of Peru”. En *Anthropologica* XXI (2), pp. 189-221.
1982 *The Cosmic Zygote.* New Jersey, Rutges University Press.
1988 “The Josho Nahuanbo Are All Wet and Undercook: Shipibo Views of the Witheman and the Incas in Myth, Legend, and History”. En *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. J.D. Hill (éd.), University of Illinois Press, Chicago, pp. 106-135.
1991 “Pano Huëtsa Nëtë: The Armadillo as Scaly Discoverer of the Lower World in Shipibo and Comparative Lowland South Amerindian Perspective”. En *Latin American Literatures Journal* 7, pp. 20-72.

Rummenholler, Klauss
1988 “Shipibos en Madre de Dios: la historia no escrita”. En *Perú Indígena*, 27, pp. 13-33.

Sánchez, Ketty Judith
2005 *Ani xeati: un evento social shipibo*. Ensayo presentado al Curso Relaciones de Género en la Amazonia. Manuscrito sin publicar. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Santos, Fernando y Flicka Barclay
1998 *Guía etnográfica de la alta Amazonia: cashinahua, amahuaca, shipibo-conibo*, vol III. Quito: Abya-Yala.

Silva Guerra, Giovanna y Alfredo Ugarte Centeno
2005 *El rostro amazónico del Cusco*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, INC.

Siskind, J.
1972 “Visions and Cures Among the Sharanahua”. En *Hallucinogens and Shamanism*. M. Harner (éd.) New York, Oxford University Press, pp. 28-39.
1973 “Tropical Forest Hunters and the Economy of Sex”. En *Peoples and Cultures of Native South America*. Daniel R. Gross (éd.), The Natural History Press, New York, pp. 226-240.

Soria Casaverde, Maria Belén
2004 *Introducción al mundo semiótico de los diseños shipibo conibo*. Lima: UNMSM, seminario de historia rural andina.

Suárez, Carlos
2005 "Ayahuasca shipiba para la globalización". En *Cañamo* 2005, pp. 51-56.

Stahl, E.
1930 "La Tribu de los Cunibos en la Region de los Lagos del Ucayali". En Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima XLV, pp. 139-166.

Steward, J.H. y A. Metraux
1963 "The Panoan Tribes of Eastern Peru". En *Handbook of South American Indians* 3, pp. 555-595.

Temple, Dominique
1992 "El arte cerámico shipibo". Suplemento de la *Revue de la Céramique et du Verre* 64, mayor-junio.

Tournon, Jacques
1990 "Magia, brujería, chamanismo, plantas y enfermedades". En *Anthropologica* 8, pp. 179-192.
1991a "Medicina y visiones: canto de un curandero shipibo-conibo, texto y contexto". En *Amerindia* 16, pp. 179-209.
1991b "La clasificación de las plantas entre los shipibo-conibo". En *Anthropologica* 9, pp. 119-151.
1995 *Les Shipibo-Conibo de l'Amazonie péruvienne et leur environnement: une longue histoire*. Paris, Tesis de doctorado, Muséum National d'Histoire Naturelle.
2001a Les plantes aromatiques de l´Amazonie péruvienne". En *Actes du 4e Symposium international d´aromatique scientifique,* Aouste sur Sye: Editions Osmobiose, pp. 57-63.
2001b *La merma mágica: Vida e histórica de los shipibo-conibo del Ucayali,* Lima, CAAAP.
2006 *Las plantas, los rao y sus espíritus*. Etnobotánica del Ucayali. Pucallpa: Gobierno Regional del Ucayali.

Tournon J. y U. Reategui
1984 "Investigación sobre las plantas medicinales de los shipibo-conibo del Ucayali". En *Amazonia Peruana* 5 (10), pp. 91-118.
1988 "Enfermedad y medicina entre los shipibo-conibo del alto Ucayali". En *Amazonia Peruana* 8 (15), pp. 9-31.

Tournon J., U. Reategui, G. Serrano y J. Alban
1986 "Plantas y Árboles Medicinales de los Conibo del Alto Ucayali: Concepciones Nativas y Botánica". En *Revista Forestal del Perú* 13 (2), pp. 107-130.

Tournon J. y M. Silva
1988 "Plantas para cambiar el comportamiento humano entre los Shipibo-Conibo". En *Anthropologica* 6, pp. 161-176.

Tournon J. y R. Urquía Odicio
1999 "La pesca en el Ucayali: el saber y su transmisión". En *Anthropologica* 17, pp. 135-149.

Tournon, J., S. Cauper Pinedo y R. Urquía Odicio
1998 "Los "piri piri", plantas paradojicas de la Amazonia". En *Anthropologica* 16, pp. 215-240.

Tubino, Fidel y Roberto Zariquiey
2007 *Las identidades en tiempos de lluvia*. Lima: UNMSM.

Urban, Pierre
2004 À l´écoute du peuple Shipibo. Chants et traditions d´Amazonie, 80mn, DVD, Association Shane.

Urteaga, L.
1991 *El Universo Sagrado. Versión Literaria de Mitos y Leyendas de la tradición Oral Shipibo-Coniba*. Lima: Peisa.
1995 *L´univers enchanté des Indiens Shipibo, une version littéraire des mythes et légendes de la tradition orale shipibo-conibo.* Paris: Gallimard (L´aube des peuples).

Valenzuela, Pilar y Agustina Valera
2005 *Koshi shinanya ainbo. El testimonio de una mujer shipiba*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Vásquez, Herman y María Belén Soria Casaverde
2002 *Moatian Jahuekuibo Ini Yoia Sika Piroano*. Cuentos pintaditos del Perú 13. Lima: Fundación Inka Cola.

Villarejo, A.
1988 *Así es la selva*. Iquitos, CETA.

Vitebsky, Piers
1995 *Les chamanes*. Paris: Albin Michel.

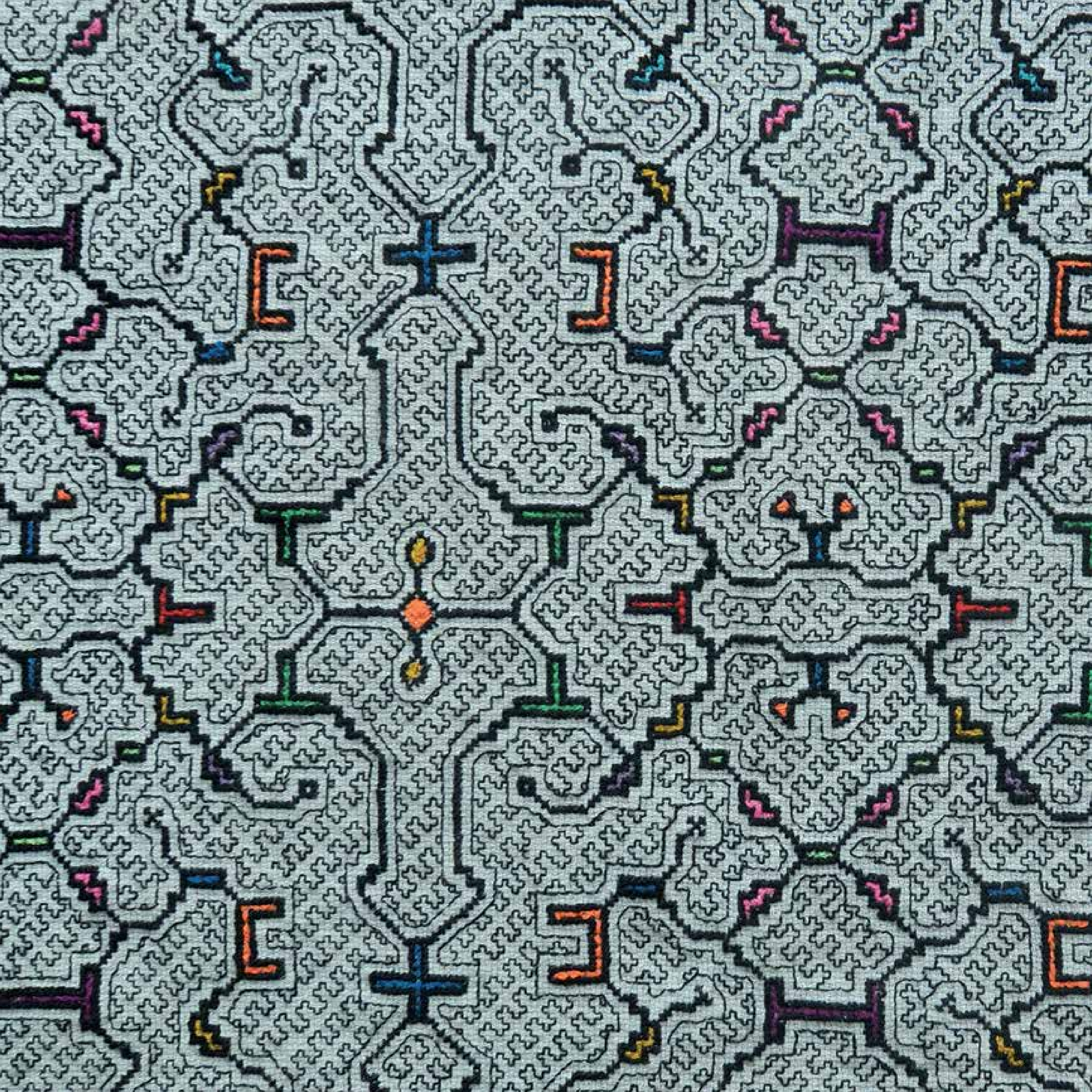
Waisbard, Simona, y Roger Waisbard
1959 "Les indiens shamas de l´Ucayali et du Tamaya". En *L´Ethnographie* (Paris) 53, pp. 19-74.

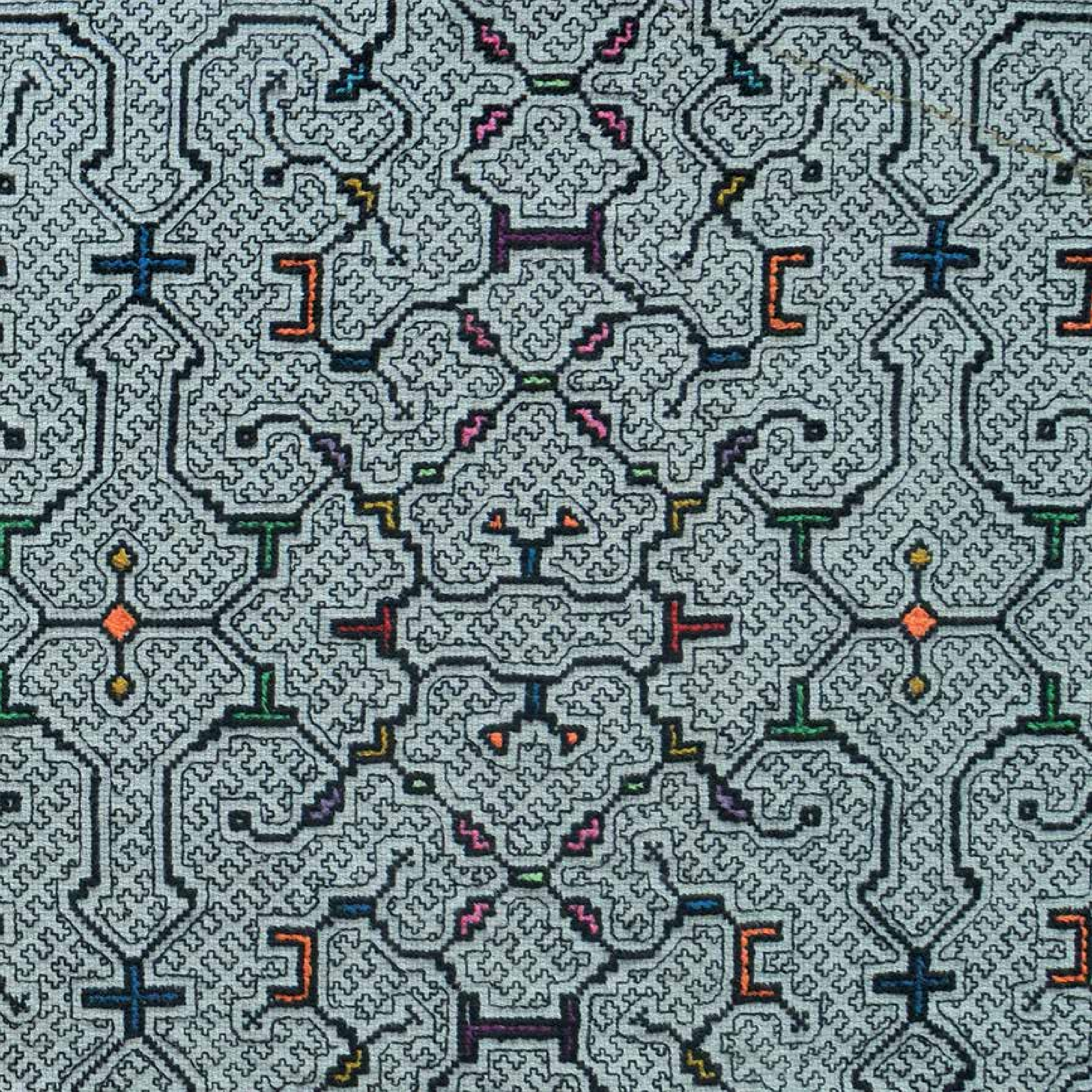
Yllia, María Eugenia
2005 "Amazonia al descubierto: dueños, costumbres y visiones". En *El Peruano*, diario oficial, suplemento, 4 (97), pp. 8-9.

Zavala, Virginia y Nino Bariola
2008 *"'Enra kopia... non kopia'. Gender, ethnicity and languas use in Lima"* En *Bilingualism and identity. Spanish at the cross-roads with other languages*. Murcia, Mercedes y Jason Rohtman (eds.). Philadelphia: John Benjamin.

Datos de imágenes

Página 3. Peshë Huisna - Manuela “Manunca” Fernández Mainas, de la Comunidad de San Francisco.
Página 14. Joni Chomo masculino de uso ceremonial (detalle). Década de 1950. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.
Página 15. Vasija acampanulada de uso ceremonial y doméstico. Década de 1950. Colección MNCP.
Página 24. Chusma de uso ceremonial tejido con algodón pintado (detalle). Década de 1950. Colección MNCP.
Página 25. Morral (talego) de uso masculino tejido con algodón pintado. Década de 1950. Colección MNCP.
Página 41. Rija Mina - Isabel Barbarán Sánchez en Puerto Callao, sobre el lago Yarinacocha.
Página 42. Vicente Franco Vásquez, chamán de Panaillo.
Página 51. Ushate (cuchillo) de uso ceremonial elaborado con madera de cedro y hierro. Década de 1950. Colección MNCP.
Página 55. Cruz del sur elaborada con palo de balsa pintado. Década de 1950. Colección MNCP.
Página 58. Tablillas para deformación cefálica de recién nacido elaborada con madera de cedro y almohadilla de tela rellenada con algodón y cuerda. Década de 1950. Colección MNCP.
Página 60. Sanken Biri - Jesica Soria, en su casa-taller.
Página 61. Cántaro de dos cuerpos de uso ceremonial. Década de 1950. Colección MNCP.
Página 66. Roldán Pinedo López. *Huiso Ïno Mana Mamëa (puma negra de la montaña)*. 2007. Tintes naturales de la selva sobre tela teñida con corteza de caoba. 65 x 60 cm.





Kené: arte, ciencia y tradición en diseño
se terminó de imprimir en los talleres de
Forma e Imagen de Billy Victor Odiaga Franco
Av. Arequipa 4558, Miraflores